

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Historia del Arte Contemporáneo



TESIS DOCTORAL

La sociedad de artistas ibéricos (1920-1936)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Javier Pérez Segura

Director

Javier Brihuega Sierra

Madrid, 2003

ISBN: 978-84-669-1088-0

© Javier Pérez Segura, 1997

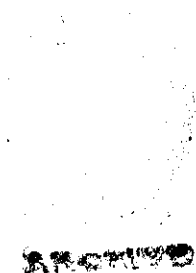
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DPTO. HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS (1920-1936)

Director: Jaime Brihuega Sierra
Doctorando: Javier Pérez Segura

Volumen I

Septiembre 1997



22384

I

*Hay que soñar siempre y aspirar a elevarse más
de lo que uno sabe que es capaz de subir.*
(William Faulkner)

*La tentación de encontrar en la historia algo
de común con la vida personal es irrechazable.
Pues de ello depende el que la historia no sea
una pesadilla que solamente se padece, sino una
tragedia de donde se espera que brote la
libertad.*
(María Zambrano)

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, **Pedro** y **África**, que siempre serán para mí un modelo de cariño, comprensión, fuerza de voluntad y afán de superación. Sus huellas nunca se podrán borrar de mi camino.

A **Isabel**, con quien deseo compartir mi vida. Su coraje y amor sólo son comparables al brillo de su mirada y a la ilusión de su espíritu. Estoy seguro de que volará más alto de lo que ella misma cree.

A **Pedro**, mi hermano, amigo y apoyo infalible, en la certeza que siempre me ayudará a cruzar todas las calles, como cuando éramos pequeños. Su sabiduría y humildad me han guiado hasta este lugar.

A mi Director, **Jaime Brihuega**, mi amigo Jaime, de quien nunca sabré si es un historiador con sueños de poeta o un poeta con sueños de historiador. Yo me inclino por esto segundo.

A **Marcos**, con quien comparto ideas, proyectos... y no pocos cafés. Que no le falte nunca la creatividad y la pasión por la vida y el arte.

A mi familia, a los que se fueron y a los que siguen. De todos ellos me acuerdo cada día; junto a mis amigos, son el único tesoro que merece la pena conservar.

A la Universidad Complutense, cuya confianza y respaldo económico me permitieron llevar a término este trabajo.

A todos, gracias.

ÍNDICE GENERAL

VOLUMEN 1

I.	LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS. COORDENADAS PARA SU EMPLAZAMIENTO EN EL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO	I-XLVI
II.	ACTUACIONES DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DURANTE LA DICTADURA. LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE ARTISTAS IBÉRICOS (1925)	
II.1.	EL NACIMIENTO DE UNA IDEA	
II.1.1.	INTRODUCCIÓN	1-11
II.1.2.	PROPUESTAS RENOVADORAS DE EUGENIO D'ORS	11-12
II.1.3.	JUAN DE LA ENCINA, GABRIEL GARCÍA MAROTO Y LLUIS PLANDIURA: EL AÑO 1923	12-17
II.1.4.	LA SOCIEDAD DE ARTISTAS ESPAÑOLES Y MI SALÓN DE OTOÑO: LA REAPARICIÓN DE EUGENIO D'ORS	18-21
II.1.5.	ORÍGENES DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	21-23
II.1.6.	NOTAS	24-28
II.2.	CARRUSEL DE AUSENCIAS Y PRESENCIAS	
II.2.1.	INTRODUCCIÓN	29-31
II.2.2.	DANIEL VÁZQUEZ-DÍAZ	31-33
II.2.3.	JUAN DE LA ENCINA	34-35
II.2.4.	JOSÉ ORTEGA Y GASSET	35-38
II.2.5.	EUGENIO D'ORS	39-44
II.2.6.	EL ARTE CATALÁN	
II.2.6.1.	INTRODUCCIÓN	44-47
II.2.6.2.	LA POLÉMICA EN TORNO AL TÉRMINO "IBÉRICOS"	47-52
II.2.6.3.	RAZONES DE LA AUSENCIA DEL ARTE CATALÁN EN LA EXPOSICIÓN DE 1925	53-58
II.2.6.4.	LA EXPOSICIÓN "ARTE CATALÁN MODERNO" EN MADRID (ENERO 1926)	
II.2.6.4.1.	INTRODUCCIÓN	58-62

II.2.6.4.2. CRÓNICA DE LA EXPOSICIÓN	62-64
II.2.6.4.3. IMAGEN DEL ARTE CATALÁN EN MADRID	65-70
II.2.6.4.4. IMAGEN DEL AMBIENTE ARTÍSTICO DE MADRID EN CATALUÑA	70-73
II.2.6.4.5. EL ENFRENTAMIENTO ENTRE JUAN DE LA ENCINA Y JOAN SACS	73-76
II.2.6.4.6. LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS PRESENTES EN LA EXPOSICIÓN	77-85
II.2.6.4.7. LA CONFERENCIA DE FRANCESC PUJOLS: "LAS CARACTERÍSTICAS DE LA PINTURA CATALANA"	85-86
II.2.6.4.8. LA FIESTA DE CLAUSURA	87-90
II.2.6.5. A MODO DE BALANCE: LAS RELACIONES POLÍTICO-CULTURALES ENTRE CATALUÑA Y MADRID DURANTE LA DICTADURA	90-94
II.2.7. NOTAS	95-112
II.3. CRÍTICA DE LA CRÍTICA	
II.3.1. INTRODUCCIÓN	113-114
II.3.2. LOS TRES CENTROS DEL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO	114-117
II.3.3. GEOGRAFÍA DE LA CRÍTICA DE ARTE EN MADRID EN LOS AÑOS VEINTE	118-125
II.3.4. LA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN EL SENO DE LAS PROPUESTAS ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS	
II.3.4.1. INTRODUCCIÓN	125-126
II.3.4.2. EL IDEALISMO DE EUGENIO D'ORS	126-128
II.3.4.3. MANUEL ABRIL Y LA ESTÉTICA TRIUNFANTE DE LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE ARTISTAS IBÉRICOS	128-131
II.3.4.4. LA INTUICIÓN, EJE DEL DEBATE ESTÉTICO EN LOS AÑOS VEINTE	131-137

II.3.4.5. MARJAN PASZKIEWICZ O LA ASPIRACIÓN AL	
TÉRMINO MEDIO	137-138
II.3.4.6. EL FORMALISMO GERMÁNICO DE JOSÉ ORTEGA	
Y GASSET	138-140
II.3.5. UN NUEVO ÉNFASIS EN LAS CONFERENCIAS	
II.3.5.1. INTRODUCCIÓN	140-141
II.3.5.2. JUAN DE LA ENCINA	142-143
II.3.5.3. MARJAN PASZKIEWICZ	143-145
II.3.5.4. MANUEL ABRIL	145-148
II.3.5.5. GABRIEL GARCÍA MAROTO	148-150
II.3.5.6. ROBERTO FERNÁNDEZ BALBUENA	150-151
II.3.6. NOTAS	151-162
II.4. ESCENARIOS DEL ARTE NUEVO: LA CONFIGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN	
DE ARTISTAS IBÉRICOS COMO ESPACIO PROGRAMÁTICO	
II.4.1. INTRODUCCIÓN	163-164
II.4.2. LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES	
DE 1924	164-174
II.4.3. LOS SALONES DE OTOÑO	174-177
II.4.4. ALTERNATIVAS A LOS MODELOS OFICIALES DE	
EXPOSICIÓN. MI SALÓN DE OTOÑO BAJO OTRA MIRADA	178-183
II.4.5. LA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS	
IBÉRICOS, UNA ALTERNATIVA DE FUTURO	
II.4.5.1. EL ESPACIO EXPOSITIVO COMO OBJETO	
DE ARTE	183-185
II.4.6. NOTAS	186-194
II.5. UN ARTE A LA BÚSQUEDA DE UN PÚBLICO	
II.5.1. INTRODUCCIÓN	195-201
II.5.2. EL PÚBLICO DEL ARTE EN MADRID	201-205
II.5.3. LA CONCEPCIÓN DEL PÚBLICO POR PARTE DE LA	
CRÍTICA, DE ORTEGA Y GASSET A LOS "IBÉRICOS"	206-211
II.5.4. CHISTES SOBRE LA EXPOSICIÓN DE 1925	211-215
II.5.5. EL PARADIGMA DEL ACOSO A LOS "IBÉRICOS", LA	
REVISTA BUEN HUMOR	216-219

II.5.6. NOTAS	220-228
II.6. LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS PRESENTES EN LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	
II.6.1. INTRODUCCIÓN	229-239
II.6.2. LA PROPUESTA DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS: EL ARTE COMO CREACIÓN PURA	239-242
II.6.2.1. EL PRIMER ANUNCIO DE LO MODERNO:	
LA REVISTA ÍNDICE	242-246
II.6.2.1.1. PROTAGONISMO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN LA RENOVACIÓN DEL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO: DE LA REVISTA ÍNDICE A SU IMPLICACIÓN EN LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	246-253
II.6.3. LA POÉTICA DEL OBJETO EN LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	253-256
II.6.4. EL LABERINTO DE LAS FIGURACIONES EN EL ARTE ESPAÑOL DE LOS AÑOS VEINTE	256-260
II.6.4.1. LA TRADICIÓN FRANCESA	260-265
II.6.4.1.1. LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE Y SU INFLUENCIA EN LA NUEVA FIGURACIÓN ESPAÑOLA	265-269
II.6.4.2. ITALIA	269-283
II.6.4.3. ALEMANIA	283-288
II.6.4.4. PROPUESTAS FIGURATIVAS DESDE LA TRADICIÓN ESPAÑOLA	288-316
II.6.4.5. LAS FIGURACIONES VASCAS	316-327
II.6.5. NOTAS	328-357
II.7. REALIDAD Y MITO DE LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN EL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO	
II.7.1. INTRODUCCIÓN	357-361
II.7.2. IMAGEN DE LA EXPOSICIÓN ENTRE SUS CONTEMPORÁNEOS	361-366
II.7.3. HISTORIOGRAFÍA DE LA EXPOSICIÓN DE 1925	366-369

II.7.4. EXISTENCIA DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	
TRAS SU PRIMERA EXPOSICIÓN	369-373
II.7.5. RAZONES DE SU DESAPARICIÓN	373-378
II.7.6. EL ESPÍRITU LATENTE DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS	
IBÉRICOS	378-381
II.7.7. NOTAS	382-389

VOLUMEN 2

III. ACTUACIONES DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DURANTE LA REPÚBLICA	
III.1. DE LA DICTADURA A LA REPÚBLICA. FACTORES DE CONTINUIDAD	
Y RUPTURA	
III.1.1. INTRODUCCIÓN	390-400
III.1.2. LA LLEGADA DE LOS CONTENIDOS SOCIALES EN EL	
ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO	401-409
III.1.3. REALIDAD DEL ARTE ESPAÑOL PRE-REPUBLICANO	409-414
III.1.4. NOTAS	415-420
III.2. ARTE EN ESPAÑA DURANTE 1931: LA REAPARICIÓN DE LA	
SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	
III.2.1. INTRODUCCIÓN	421-430
III.2.2. A MODO DE PRÓLOGO: LA SOCIEDAD DE ARTISTAS	
IBÉRICOS ANTES DE SU RENACIMIENTO	430-431
III.2.2.1. LOS CAMINOS DIVERSOS DE GUILLERMO DE	
TORRE Y GABRIEL GARCÍA MAROTO	431-433
III.2.2.2. LOS NUEVOS PROYECTOS DE MANUEL ABRIL	433-434
III.2.3. NOTAS	435-437
III.3. PRIMERAS ACTUACIONES DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	
DURANTE LA REPÚBLICA	
III.3.1. INTRODUCCIÓN	438-441
III.3.2. LA EXPOSICIÓN DE SAN SEBASTIÁN (SEPTIEMBRE 1931):	
PRIMER RECuento DE EFECTIVOS	442-444

III.3.2.1. IRRUPCIÓN DE ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO EN EL HORIZONTE DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	444-447
III.3.2.2. REPERTORIO DE LENGUAJES ARTÍSTICOS PRESENTES EN LA EXPOSICIÓN	448-454
III.3.3. EL SIGUIENTE OBJETIVO: IMPLICAR AL ESTADO EN LOS PROYECTOS DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	454-464
III.3.4. NOTAS	465-470
III.4. EL AÑO CLAVE EN LA EXISTENCIA DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DURANTE LA REPÚBLICA: 1932	
III.4.1. DE VALENCIA AL RESTO DE EUROPA	
III.4.1.1. INTRODUCCIÓN	471-475
III.4.1.2. CRÓNICA DE LA EXPOSICIÓN	475-478
III.4.1.3. RECEPCIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN VALENCIA	478-484
III.4.1.4. ANÁLISIS DE LOS LENGUAJES PRESENTES EN LA EXPOSICIÓN	484-489
III.4.1.5. NOTAS	490-494
III.4.2. LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS Y EL ASALTO A LAS EXPOSICIONES NACIONALES DE BELLAS ARTES: TRANSFORMAR SIN DESTRUIR	
III.4.2.1. INTRODUCCIÓN	495-501
III.4.2.2. CRÓNICA DE LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1932	502-515
III.4.2.3. NOTAS	516-519
III.4.3. LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN EUROPA: COPENHAGUE, SEPTIEMBRE 1932	
III.4.3.1. INTRODUCCIÓN	520-523
III.4.3.2. NUEVO EPISODIO DE LA POLÉMICA ENTRE EL ARTE CATALÁN Y LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	524-525

III.4.3.3. CRÓNICA DE LA EXPOSICIÓN	525-528
III.4.3.4. LA EXPOSICIÓN DE COPENHAGUE A TRAVÉS DE SUS IMÁGENES EN LA PRENSA	529-530
III.4.3.5. PUBLICACIÓN DE UN NUEVO MANIFIESTO	530-531
III.4.3.6. REPERCUSIONES DE LA EXPOSICIÓN EN ESPAÑA	532-537
III.4.3.7. IMAGEN DEL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO EN DINAMARCA	538-544
III.4.3.8. ANÁLISIS DE LOS LENGUAJES DE LA EXPOSICIÓN	544-550
III.4.3.9. EL FINAL DE LA PRIMERA ETAPA EUROPEA	550-552
III.4.3.10. NOTAS	553-556
III.5. ARTE. REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	
III.5.1. INTRODUCCIÓN	557-563
III.5.2. ARTE, NÚM. I, SEPTIEMBRE 1932	563-564
III.5.2.1. EL MANIFIESTO DE ARTE, UN MANIFIESTO POCO "ARTÍSTICO"	564-571
III.5.2.2. MANUEL ABRIL, "El Paraíso perdido y el arte moderno"	571-573
III.5.2.3. ANGEL FERRANT, "El Estado y las Artes plásticas: Diseño de una configuración escolar"	573-579
III.5.2.4. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, "Norah Borges"	579-580
III.5.2.5. La famosa carta de Picasso	580-581
III.5.2.6. GUILLERMO DE TORRE, "La pintura de Torres-García"	581-585
III.5.2.7. ANTONIO MARICHALAR, "Crítica de Arquitectura: El derecho de enfrente"	585-586
III.5.3. ARTE, NÚM. II, JUNIO 1933	
III.5.3.1. INTRODUCCIÓN	586-589
III.5.3.2. JOSÉ BERGAMÍN, "Ni más ni menos que pintura"	589-590

III.5.3.3. GUILLERMO DE TORRE, "El salón al fondo del lago o la obra de Dalí"	590-593
III.5.3.4. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, "Contornos. Gutiérrez Solana"	593-594
III.5.3.5. ALBERTO, "Palabras de un escultor"	594-599
III.5.3.6. MANUEL ABRIL, "Humanización y desnaturalización o lo humano y lo demasiado humano"	600-601
III.5.3.7. Otros contenidos	601-604
III.5.4. El final de la revista: razones de su irregularidad extrema y desaparición	604-607
III.5.5. NOTAS	608-615
III.6. LA EXPOSICIÓN DE BERLÍN, DICIEMBRE 1932-ENERO 1933	
III.6.1. INTRODUCCIÓN	616-617
III.6.2. ALFRED FLECHTHEIM	617-621
III.6.2.1. LA POLÍTICA DE EXPOSICIONES DE A. FLECHTHEIM	621-624
III.6.2.2. UN MODELO DE REVISTA CULTURAL A SEGUIR EN ESPAÑA: DER QUERSCHNITT	624-628
III.6.3. LA EXPOSICIÓN DE BERLÍN	
III.6.3.1. INTRODUCCIÓN	628-635
III.6.3.2. CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN	636-640
III.6.3.3. LAS DOS CARAS DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN EUROPA: DIFERENCIAS ENTRE LOS ENVÍOS DE COPENHAGUE Y BERLÍN	640-642
III.6.3.4. REACCIONES DE LA EXPOSICIÓN EN ESPAÑA	643-648
III.6.3.5. ANÁLISIS DE LOS LENGUAJES PRESENTES EN LA EXPOSICIÓN Y SU RECEPCIÓN ENTRE LA CRÍTICA DE ARTE ALEMANA	648-649
III.6.3.5.1. VALORACIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	649-652

III.6.3.5.2. PABLO PICASSO Y JUAN GRIS	653-657
III.6.3.5.3. LA ESCUELA DE PARÍS	657-659
III.6.3.5.4. EL SURREALISMO ESPAÑOL	659-662
III.6.3.5.5. LAS NUEVAS FIGURACIONES	662-667
III.6.3.5.6. LA PLÁSTICA DE LA EXPOSICIÓN DE BERLÍN	667-669
III.6.4. NOTAS	670-675
III.7. LA ACTUACIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DENTRO DE LA PENÍNSULA DURANTE EL AÑO 1933	676
III.7.1. LA EXPOSICIÓN DE ISMAEL GONZÁLEZ DE LA SERNA	676-684
III.7.2. LA EXPOSICIÓN DE JOAQUÍN TORRES-GARCÍA	684-689
III.7.3. PRIMERAS DIFICULTADES PARA LA CONTINUIDAD DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	689-693
III.7.4. LA FALLIDA EXPOSICIÓN DE PARÍS EN 1933	
III.7.4.1. INTRODUCCIÓN	693-699
III.7.4.2. AUMENTO DE LA OPOSICIÓN A LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DENTRO DE ESPAÑA	700-703
III.7.5. NOTAS	704-709
III.8. LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DURANTE EL BIENIO 1934-1935	
III.8.1. INTRODUCCIÓN	710-714
III.8.2. CULTURA Y ARTE EN ESPAÑA EN 1934-1935	715-727
III.8.3. ACTIVIDADES DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	
III.8.3.1. LOS PROYECTOS DE ORGANIZAR EXPOSICIONES DE ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO EN EL EXTRANJERO	727-742
III.8.3.2. LA ÚLTIMA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN ESPAÑA: LA I FERIA DEL DIBUJO	742-750
III.8.4. NOTAS	751-757

III.9. LA EXPOSICIÓN "L'ART ESPAGNOL CONTEMPORAIN" EN PARÍS, FEBRERO-ABRIL 1936	
III.9.1. INTRODUCCIÓN	758-766
III.9.2. CONTENIDOS DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN: ANÁLISIS DE LOS TEXTOS	766-770
III.9.3. CONTENIDOS DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN: ARTISTAS Y OBRAS	770-783
III.9.4. EL ARTE CATALÁN Y LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DURANTE LA REPÚBLICA	
III.9.4.1. INTRODUCCIÓN	783-791
III.9.4.2. LA EXPOSICIÓN DE PARÍS Y SUS REPERCUSIONES EN CATALUÑA	791-798
III.9.5. RECEPCIÓN EN ESPAÑA DE LA EXPOSICIÓN LA SOCIEDAD DE PARÍS	799-815
III.9.6. RECEPCIÓN DEL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO EN LA CRÍTICA DE ARTE FRANCESA	815-818
III.9.6.1. EL GRAN DESCUBRIMIENTO PARA EL PÚBLICO FRANCÉS: JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA	818-824
III.9.6.2. EL AÑO 1936, RE-ENCUENTRO DE ESPAÑA CON EL ARTE DE PABLO PICASSO	825
III.9.6.2.1. ADLAN Y LA DIFUSIÓN DEL ARTE DE PICASSO EN LA PENÍNSULA	825-843
III.9.6.2.2. PICASSO EN LA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DE PARÍS	843-848
III.9.6.3. LA ESCULTURA ESPAÑOLA EN LA EXPOSICIÓN DE PARÍS	848-852
III.9.7. CONCLUSIÓN	852-856
III.9.8. NOTAS	857-871

VOLUMEN 3

IV. BIBLIOGRAFÍA

IV.1. FUENTES PRIMARIAS

IV.1.1. DESCRIPCIÓN DE LOS FONDOS DE ARCHIVO	
ANALIZADOS	872-873
IV.1.2. RELACIÓN DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS	
CONSULTADAS	874-877
IV.1.3. LIBROS Y MONOGRAFÍAS	878-882
IV.1.4. ARTÍCULOS DE PRENSA HASTA 1936, POR ORDEN	
ALFABÉTICO	882-908
IV.1.5. ARTÍCULOS ANÓNIMOS, POR ORDEN CRONOLÓGICO	909-918

IV.2. FUENTES SECUNDARIAS

IV.2.1. LIBROS Y MONOGRAFÍAS GENERALES	918-925
IV.2.2. LIBROS Y MONOGRAFÍAS ESPECIALIZADOS	926-939
IV.2.3. ARTÍCULOS DE PRENSA, POR ORDEN ALFABÉTICO	939-945

V. APÉNDICE DOCUMENTAL

V.1. JUSTIFICACIÓN	946-947
V.2. MANIFIESTOS Y TEXTOS PROGRAMÁTICOS DE LA SOCIEDAD DE	
ARTISTAS IBÉRICOS	
V.2.1. PRIMER MANIFIESTO DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS	
IBÉRICOS (MAYO DE 1925)	948-949
V.2.2. OCTUBRE DE 1931	950
V.2.3. 31 DE OCTUBRE DE 1931	951
V.2.4. 19 DE NOVIEMBRE DE 1931	952-955
V.2.5. "NUESTRO SALUDO Y NUESTROS PROPÓSITOS",	
SEPTIEMBRE DE 1932	956-958
V.3. CATÁLOGOS DE LAS EXPOSICIONES DE LA SOCIEDAD DE	
ARTISTAS IBÉRICOS	959-1027
V.4. CHISTES SOBRE LA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS	
IBÉRICOS CELEBRADA EN MADRID EN 1925	
- LÁMINAS 1 A 29	1028-1056
V.5. ACTIVIDADES DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DURANTE	
LA II REPÚBLICA ESPAÑOLA (1932-1936)	

V.5.2. LA REVISTA ARTE	1077-1084
V.5.3. DOCUMENTOS FECHADOS EN 1932	
V.5.3.1. LA SAI Y LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES	1085-1086
V.5.3.2. PRECEDENTES DE LA EXPOSICIÓN DE LA SAI EN COPENHAGUE	1087-1119
V.5.3.3. OTROS DOCUMENTOS	1120-1127
V.5.4. DOCUMENTOS FECHADOS EN 1933	1128-1170
V.5.5. DOCUMENTOS FECHADOS EN 1934	1171-1188
V.5.6. DOCUMENTOS FECHADOS EN 1935	1189-1204
V.5.7. DOCUMENTOS FECHADOS EN 1936	1205-1228
VI. CATÁLOGO DE AUTORES Y OBRAS PRESENTES EN TODAS LAS EXPOSICIONES DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	
VI.1. JUSTIFICACIÓN	1229-1230
VI.2. RELACIÓN DE AUTORES, POR ORDEN ALFABÉTICO	1231-1289

I. LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS. COORDENADAS PARA SU EMPLAZAMIENTO EN EL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

"El impuesto, en Roma, empezó por no existir". Esta sentencia permitió a Eugenio d'Ors reiniciar las hostilidades en favor del Arte Nuevo en España con un libro tan emblemático como *Mi Salón de Otoño*. La afirmación, que podría pecar de falta de originalidad, desvela en realidad algunas de las condiciones que debía alcanzar el arte moderno y de vanguardia en España para que germinara y triunfara: conciencia de su necesidad, obligatoriedad de su periodicidad y, como consecuencia de ambas, continuidad que desembocara en una situación de normalidad dentro de la sociedad y la cultura hispanas del primer tercio del siglo XX.

De hecho, el carácter novedoso del mensaje orsiano radica precisamente en eso, en su aparente inocencia. D'Ors sabía, al igual que los pocos verdaderamente interesados en que el arte español contemporáneo tuviera un futuro dentro y fuera del país, que la primera condición para que un hecho se produzca es que exista una previa convicción de que se puede, y debe, producir finalmente. Por ello, una de las múltiples posibilidades de lectura e interpretación que permite nuestra realidad artística contemporánea es, dejando de lado por un instante todo debate sobre procesos, formas o contenidos, la descripción de esa realidad como relación de episodios de una misma actitud, de esa fuerza que llamamos matriz. Llegamos a la conclusión de que se trataba, en primer lugar, de una cuestión de impulso, de empuje, por la que los diversos estamentos (artistas, críticos, público, prensa, mercado privado, política oficial) ligados al arte decidieron abandonar su puesto de espectadores complacientes para convertirse en actores, eso sí, algunos más convencidos que otros.

Y esto es lo que comenzó a suceder en España desde finales del siglo XIX. En aquellas ciudades donde nació antes la consciencia de la

colectividad como única posibilidad de existencia surgió la modernidad con mayor antelación. Por consiguiente, en Barcelona, y pese a todas sus divergencias y, a veces, oposiciones, existe una coherente continuidad en el paso del modernismo al noucentisme y, más tarde, de éste a la creación de grupos como Les Arts i els Artistes (1910), Els Evolucionistes (1918), la Agrupació Courbet (1918) o Nou Ambient (1919). El ambiente artístico catalán del primer cuarto de siglo halla su definición también, aparte de esa prioridad concedida a lo colectivo, en una serie de hechos muy destacados, como fueron la aparición del primer futurismo de la península (1907); la inauguración, un año antes (1906), de las galerías Dalmau, que se convirtieron en espacio privilegiado para la vitalidad del arte moderno español, con las exposiciones de Arte cubista (1912), Celso Lagar (1915), Barradas-Torres García (1917), Joan Miró (1918), Arte Francés de Vanguardia (1920), en la que se reunieron obras de Braque, Derain, Gleizes, Juan Gris, Léger, Matisse, Picasso, Severini, etc., la de Francis Picabia (1922)...; además de la existencia de un número considerable de galerías privadas (Faianç Català, Laietanes, Syra, La Cantonada) o la publicación de revistas de vanguardia como *Troços* (1916), *Un enemic del poble* (1917) o *391*, dirigida ésta por Picabia y realizada, entre otros, por Apollinaire y Max Jacob.

También en lo que se refiere a la necesidad de contar con un organismo público que se encargase de difundir el arte moderno, Cataluña se mostró como la región más adelantada de España, y si ya en 1891 se inauguraba el Museu d'Art Modern, en diciembre de 1918 la Associació d'Amics de les Arts celebraría su primer Salón de Otoño con la intención de aportar obras para un futuro Museo de Arte Catalán Contemporáneo.

En otro núcleo artístico peninsular, Bilbao, y pese a que su panorama se halla muy alejado de la compleja riqueza del ambiente barcelonés que acabamos de esbozar, el nacimiento de una entidad como

la Asociación de Artistas Vascos (1911) fue determinante para remover de forma convincente el curso de las artes plásticas. La Asociación lograría mantener, con mayor o menor dificultad, una actividad continuada entre 1911 y 1937, si bien fue entre 1915 (fecha en que alquiló un local propio para realizar sus exposiciones) y 1922 cuando más se distinguió en su defensa por el arte moderno. En 1915 tuvieron lugar las muestras de Antonio de Guezala, Tellaeche, Iturrino o los Zubiaurre; un año después exponían allí Juan de Echevarria, Fernando García o la agrupación catalana Les Arts i els Artistes, al tiempo que la propia Asociación se presentaba en Madrid, en una notable Exposición celebrada en el Palacio del Retiro, siendo ésta una de las etapas-clave en la introducción del arte moderno en Madrid; en 1917, Juan Cabanas y Milada Síndlerova protagonizaban las principales muestras de la Asociación, mientras que en 1918 destacaría, por su carácter vanguardista, la presencia del planismo de Celso Lagar. Los últimos años de esa etapa especialmente fértil fueron ocupados por la Exposición Internacional de Pintura y Escultura (1919); por la muestra Torres-García y la publicación de *Arte Vasco*, revista de la misma Asociación, ambas en 1920; o, finalmente, en 1921, por las exposiciones individuales de Gregorio Prieto, Maeztu, Urrutia o Uzelay. En cierto modo, también debemos considerar un último hecho en relación con la Asociación de Artistas Vascos, como es la realización de uno de sus objetivos más ansiados, la creación de un Museo de Arte Moderno en Bilbao, inaugurado en 1924.

Por el contrario, las actuaciones en Madrid a nivel similar se redujeron a unos cuantos episodios aislados. El primer anunciador del arte moderno fue Ramón, Ramón Gómez de la Serna; sus intervenciones, con ser de las más importantes que tendrían lugar en Madrid hasta los años cuarenta, no conseguirían sino logros a título personal. Tanto su promoción del futurismo en la revista *Prometeo*, en donde tradujo en 1909 el *Manifiesto fundacional del futurismo* y en 1910 la *Proclama*

futurista a los españoles, de Marinetti, como la organización de la Exposición de los Pintores Íntegros, en 1915 (1), principales realizaciones de Ramón, no fueron fruto de un proyecto colectivo sino de una inquietud personal. Respecto a la Exposición de Pintores Íntegros, la asociación de sus participantes fue resultado de que éstos se encontraban por esas fechas en Madrid, de modo que más que "reunirse", "fueron reunidos" por Ramón, cuyo afán de protagonismo - para quien, por lo general, las artes plásticas le servían como respaldo a su propio discurso teórico o, por lo menos, literario - se manifiesta tanto en el extenso texto introductorio del catálogo como en la invención de un término -"Íntegros"- que él mismo habría acuñado para la ocasión.

Discontinuidad y ausencia de un proyecto colectivo para la modernización del arte español son las características de las irrupciones de Ramón, hasta tal punto que incluso su creación literaria por excelencia, la greguería, actúa como imagen metonímica del personal universo ramoniano.

Sin embargo, en ese mismo año 1915 comienza a mostrar signos de vitalidad la tendencia opuesta y, al tiempo que se desvanece la propuesta individualista - último rescoldo del romanticismo y del simbolismo decimonónicos - se agranda progresivamente la silueta de una nueva propuesta, que será llamada a dirigir las operaciones en favor del Arte Nuevo en España desde ese momento. Con una tensión desconocida en el pasado, lo colectivo adquiere en Madrid carta de naturaleza; no por casualidad, el protagonista inicial de esa nueva tendencia procedía de Bilbao, uno de esos núcleos artísticos donde se había demostrado la fertilidad del asociacionismo entre artistas. Nos referimos al crítico de arte Juan de la Encina, seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal.

Como respuesta a una nueva edición de los certámenes nacionales, que a este particular actuaron siempre como reafirmaciones de que el arte moderno no tendría cabida en ellos, Juan de la Encina lamentaba

que el otro arte, el no oficial, siguiera sin tener adecuados cauces de representación:

"... sucede con nuestros salones oficiales que ni lejanamente dejan columbrar el estado y significación de nuestras artes en el momento en que se verifican...

¿Y cómo se explicaría esto si el arte nacional no fuera cosa bien distinta de aquél que ampara y muestra en estas exposiciones cada dos años el Estado? Aquí tenemos, pues, en forma aguda, un caso particular de esa separación que Ortega y Gasset establecía entre la España oficial y la vital" (2).

En ese mismo artículo, el crítico vasco planteaba de manera directa, por primera vez, la oposición de los términos "arte del Estado" y "arte independiente", siendo éste último el adjetivo calificativo que reaparecerá siempre que se efectúe un nuevo intento de organizar salones de arte moderno, de vanguardia o, simplemente, de arte no oficial. Tres años después, en 1918, se producía en Madrid un segundo momento clave como resultado de la reunión de algunos de los que serían protagonistas en los años siguientes. Uno de los fenómenos más interesantes es, por supuesto, la génesis y desarrollo del ultraísmo, movimiento de fuertes connotaciones literarias; el chileno Vicente Huidobro, el sevillano Rafael Cansinos Assens y el madrileño Guillermo de Torre, escritores los tres, lideraron en sus diversas fases un "ismo" que en el campo de las artes plásticas contó con los polacos Jahl y Paszkiewicz, Robert y Sonia Delaunay, Francisco Bores o Norah Borges como ilustradores de las principales publicaciones ultraístas: *Proa*, *Ultra*, *Reflector*, *Grecia*, *Plural*, *Tableros*...

Hemos preferido situar en otro grupo a dos artistas que también participaron de las actividades ultraístas, como son Rafael Barradas y Daniel Vázquez Díaz. Ambos llegaron a Madrid en 1918, compartiendo otras señas de identidad como el hecho de haber residido en París, su voluntad de propagación del arte moderno en España y su capacidad para

"contagiar" esa actitud a una admirable camada de nuevos valores del arte español contemporáneo: Bores, Dalí, Santacruz, Pérez Rubio, José Frau, Gregorio Prieto o Alberto Sánchez.

Además, Vázquez Díaz y Barradas son espíritus afines en otro aspecto determinante: cada uno con su alternativa personal, ambos liderarían desde 1920 ese complejo proceso de recuperación de la forma que marcaría gran parte de la creación artística española hasta la guerra civil. Esa "vuelta al orden", si bien llega con algunos años de retraso a España, se ofreció pronto como solución viable para la modernización de nuestro arte en un momento en que, tras el otoño de 1920, resurgieron las demandas de un nuevo régimen en la estructura de las artes nacionales.

Por un lado, dentro del ultraísmo empezaron a escucharse las primeras voces que sugerían otras direcciones; algunos de sus miembros más destacados, como Guillermo de Torre o Marjan Paszkiewicz, asumían, contrariados, la llegada de una nueva época para el arte europeo, época en la que determinadas actitudes vanguardistas acabaron cediendo ante un discurso más conservador en el que predominaba la síntesis sobre el análisis y en el que ya no producía rubor pronunciar palabras como "clasicismo" o "tradición renovada"; por otro, a comienzos de la década de los veinte se perfilaron los lenguajes plásticos alternativos tanto a una vanguardia que seguía siendo mal entendida en España como a los modelos que se repetían desde hacía años entre las filas oficiales y academicistas. El triángulo de posibilidades artísticas que practicaban Barradas, Vázquez Díaz y Solana ofrecería un marco idóneo para muchos de los jóvenes pintores españoles que daban sus primeros pasos desde 1920. Barradas había abandonado progresivamente su vibracionismo para, tras el duro ejercicio de austeridad que es, en definitiva, el clownismo, iniciar el estudio de una nueva monumentalidad que consagrarían las "Figuras de la Puerta de Atocha"; del segundo, Vázquez Díaz, ya conocemos la enorme atracción que ejerció su figuración geometrizada; por último, José Gutiérrez

Solana encarnaría siempre el triunfo de la forma como forma eminentemente expresiva y, a veces, incluso expresionista.

Como dijimos arriba, el otoño de 1920 condicionó la evolución del arte español moderno en los años siguientes, al menos, en lo que a la necesidad de agrupamiento se refiere. En octubre, la Asociación Española de Pintores y Escultores celebró el I Salón de Otoño; entre sus primeros objetivos, así se afirmaba al menos, estaba el de actuar de modo similar al de su homónimo francés, es decir, como alternativa que equilibrara una situación en la que sólo habían tenido oportunidad de darse a conocer al público los artistas pertenecientes a las filas académicas o, como mucho, menos avanzadas. Sin embargo, y seguramente porque se habían depositado exageradas esperanzas de renovación en dicho Salón de Otoño, éste se mostró como un instrumento poco o nada favorable a los intereses del arte español moderno; en consecuencia, algunos de los artistas que hemos mencionado con anterioridad no esperaron a que la solución llegase desde el exterior y decidieron alcanzarla por sí mismos.

La necesidad de contar, por fin, con un verdadero Salón de Independientes motivó las reuniones que se produjeron en diciembre de ese mismo 1920 y que fueron recogidas por dos rotativos, *El Sol* y *El Mundo*, en sendos artículos titulados "La primera manifestación de arte independiente en España"; allí se informaba que el comité recién creado estaba compuesto por los artistas Vázquez Díaz, Delaunay y Barradas, y por los escritores Isaac del Vando Villar y Adolfo Salazar, quienes se habían reunido "con objeto de poner en práctica la idea de organizar una Exposición de todas las manifestaciones del arte. Tenemos entendido que la citada Exposición verificaráse muy en breve, y los organizadores publicarán un manifiesto exponiendo sus ideas, en el cual figurarán los nombres de los que integrarán el Salón de los primeros independientes en España" (3).

Juan de la Encina, que cinco años antes había sido el promotor de la idea de contar con un Salón de Independientes en España, saludaba con el lógico entusiasmo la creación de esta Sociedad, resaltando que su principal virtud podría ser mantener el dinamismo que habían comenzado los artistas extranjeros refugiados de la Gran Guerra y los ultraístas y cuya eficacia amenazaba ya con disiparse:

"Bienaventurada sea. Nos complace mucho más que el canto de cisne fortunista. Al fin y a la postre, son más garbosas y entretenidas las 'cargas' de 'El Reflector' que las pomposas funciones de cualquiera cofradía de organizantes. Además, esta nueva Sociedad, llevada con buen tino, podría al fin conseguir formar una Sociedad de artistas verdaderamente independientes y hacer que se prolongue en Madrid el reguero de inquietudes estéticas que nos trajo fortuitamente la guerra y que están ahora a punto de desvanecerse" (4).

Todos estos episodios, que constituyen las primeras líneas del Arte Nuevo en España, están siendo exhumados y analizados en profundidad por Isabel García en su tesis doctoral sobre los inicios del arte de vanguardia en Madrid; a nosotros nos han llevado a reafirmar que, en efecto, sí existió una continuidad del proyecto renovador de las artes en la península durante el primer tercio del s. XX. Guillermo de Torre, uno de los muy contados protagonistas de toda la actividad cultural desarrollada en España entre 1918 y 1936, confirmaba en un artículo de mayo de 1936 que existieron dichas reuniones desde finales de 1920 añadiendo, además, un dato fundamental como es la participación de otros dos nombres, el de Manuel Abril y el suyo propio (5).

Podemos afirmar, pues, que desde ese momento algunos de los que se convertirían en promotores de la futura Sociedad de Artistas Ibéricos ya estaban pergeñando la idea de que era imprescindible que en España se crease una asociación de artistas, críticos de arte y

escritores que actuase en favor del arte moderno, lo que finalmente sucedió en 1925, como sabemos. Guillermo de Torre tampoco tuvo nunca dudas acerca de la verdadera naturaleza de la Sociedad de Artistas Ibéricos, a la que consideraba, y nosotros con él, en esencial comunidad de intereses con todos los intentos que se habían producido en España desde principios de siglo; llegaría a afirmar que ese nonato Salón de Independientes había servido como necesario prólogo en la fundación y actividad de la Sociedad de Artistas Ibéricos a lo largo de sus dos etapas, durante la dictadura y la república:

"Hace unos quince años, aunque muy lentamente, empezaron a producirse algunos síntomas de reacción. Con ellos comienza la prehistoria de los Ibéricos... A 1921 remonta aproximadamente la publicación de primer manifiesto donde se postulaba un Salón de Independientes para Madrid" (6).

El último precedente directo de la SAI se produciría a comienzos de 1923, etapa que desembocará en la creación de la SAI y que está definida por un factor nuevo y definitivo: la implicación de una parte de la crítica artística en el proyecto de conseguir la máxima publicidad posible para el arte español moderno (7), siendo éste uno de los aspectos que comentamos en diversos lugares de nuestro trabajo de investigación.

La posterior etapa viene encuadrada por dos fechas como 1925 y 1936 que son, respectivamente, los puntos de partida y llegada de la Sociedad de Artistas Ibéricos y, también, de una época fundamental de la historia del arte español contemporáneo. En 1925 la dictadura de Primo de Rivera, que ya en su segundo año de existencia comenzaba a mostrar su debilidad, se encaminaba hacia el Directorio Civil; ese mismo año Rafael Alberti recibía, por su libro de poemas *Marinero en tierra*, el Premio Nacional de Poesía, constituyéndose en el símbolo de las ansias de renovación que caracterizó a la cultura española de

mediados de los años veinte y que se vería plasmada, en el mundo de las artes plásticas, por la primera Exposición de la SAI (mayo-julio 1925) y en el de la literatura, por las actuaciones de la que conocemos como "generación poética del 27".

Esa misma exigencia de modernización y cambio se hallaba latente también en la política española y terminaría por afectar a la propia naturaleza del Estado. El 14 de abril de 1931 la II República ponía fin a los últimos rescoldos de la dictadura monárquica, iniciando un breve periodo de tiempo, cinco años, en los que siempre tuvo que hacer frente a la amenaza de guerra civil. En ese lustro, la República se convirtió en el mejor espejo de la vida nacional, compartió sus esperanzas y decepciones, su voluntad de ruptura y su ancestral continuismo, en definitiva, sus esenciales contradicciones.

Entre esas dos fechas, 1925 y 1936, desarrolló su actividad la Sociedad de Artistas Ibéricos la cual, de hecho, se convirtió en uno de los productos más paradigmáticos de su tiempo, consciente de la necesidad de su inclusión en lo moderno como territorio espiritual. La modernidad española siempre fue una realidad compleja, en la que pugnaban, llegando a confundirse algunas veces, tradición, modernidad y vanguardia; como dice Francisco Calvo Serraller, "¿acaso alguna vez dejó de ser un problema conflictivo lo moderno en España?" (8). En los años veinte y treinta, desde luego, lo moderno no sólo era un problema más sino "el" problema y, en gran medida, la Sociedad de Artistas Ibéricos surgió para buscarle una solución, para intentar conquistar lo moderno para el arte español contemporáneo.

Sus objetivos eran tan claros desde el principio que incluso les obligó a adoptar la denominación colectiva - más adelante analizaremos el valor que alcanzó lo colectivo como respuesta a las numerosas aporías que lo moderno presentaba en el arte español - más pertinente

de todas las posibles: ni agrupación ni asociación, sino sociedad, término cuyas acepciones encajaban perfectamente con los propósitos y la biografía de la Sociedad de Artistas Ibéricos, puesto que toda Sociedad es aquella agrupación "natural o pactada de personas que constituye unidad distinta de cada cual de sus individuos, con el fin de cumplir, mediante la mutua cooperación, determinados fines".

Ese proceso fue realmente el que originó la SAI, cuando una serie de personas que compartían intereses e ilusiones por renovar el arte y la cultura españoles se unieron en un organismo diferente y nuevo para alcanzar esa meta; por otra parte, el concepto de "sociedad" se enriquece con su naturaleza de entidad sublimada de la convivencia humana y, por ello, basada necesariamente en las dos facultades esenciales del hombre, conocimiento y voluntad para interpretar la acción.

Nuestro propósito inicial será definir con la mayor precisión posible las características de "lo moderno" y contrastarlo con el caso español de las primeras décadas del s. XX. Baudelaire, primer profeta de la modernidad, aseguraba, en lo que respecta a las artes, que lo moderno se opone a un cierto tipo de tradición, la que por su menor calidad no alcanza la condición de lo clásico, y que se presenta siempre como producto típico de su época; como sabemos, en Constantin Guys hallaba reunidas todas las "virtudes" que debía abanderar el artista moderno:

"La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, siendo la otra mitad lo eterno e inmutable... Maldito sea quien busque en la Antigüedad algo que no sea puro arte, lógica y método general; renunciará a los valores y privilegios proporcionados por las circunstancias, ya que casi toda nuestra originalidad proviene del sello que el tiempo imprime sobre nuestros sentimientos..." (9).

Así pues, en lo moderno se hallan implícitas las categorías de lo nuevo y la superación de lo ya conocido, consecuencias ambas de esa reafirmación esencial de su propio presente; en el arte español de las décadas de los veinte y treinta, esa asunción del presente era una tarea aún no emprendida, por lo que en la mente de los miembros de la Sociedad de Artistas Ibéricos siempre estuvo presente la idea de que en un medio artístico como el español, que carecía de una "tradición de modernidad", la única solución podría llegar de una estrategia global, conjunta, que implicase a todos los estamentos del arte, tanto en sus facetas de producción, difusión y recepción, como en sus diversos protagonistas, artistas, críticos de arte y público, respectivamente. La propia constitución de la SAI viene a derrumbar el mito del individualismo que, desde el Romanticismo, venía manteniendo que el español, artista o no, tenía querencia a la acción individual, mostrándose casi siempre esquivo a la hora de asumir un programa colectivo y que, como mucho, sólo daba de sí un fenómeno como el de las élites, culturales o artísticas. A ese mito se le superponían otros, como el del solitario genio creador, aislado respecto a la sociedad y a su propia comunidad de artistas, o el del artista español diferente, en su actitud y sus resultados externos, en su proceso creador en definitiva, al resto de artistas europeos.

Como decimos, hasta ese año 1925, el arte moderno español había carecido casi por completo de trayectoria continuada, con las excepciones para los casos de Barcelona y Bilbao que hemos analizado al comienzo de esta introducción. Frente a ese conjunto de apariciones más o menos esporádicas, la Sociedad de Artistas Ibéricos se convirtió, después del ultraísmo, en la primera ocasión en que todo el arte moderno español contaba con una estrategia definida. Su primer objetivo fue poner término a uno de los rasgos generales que más había condicionado el desarrollo de ese arte moderno: el aislamiento que existía entre los diversos protagonistas implicados, entre la minoría

de artistas que luchaban por la renovación-modernización de su producción; entre éstos y la crítica de arte; finalmente, entre ambos y el gran público. Esta situación se había producido durante décadas, por lo que estaba extendida en todos los niveles, y así ese mismo aislamiento artístico afectaba a las relaciones existentes entre las diversas capitales y provincias de España; por último, esa realidad se repetía entre el arte español que se hacía dentro de la Península y el que se hacía fuera de ella, principalmente el de los residentes en París, así como entre el arte español contemporáneo, en general, y el arte europeo. Precisamente para intentar ofrecer una solución a todas estas incomunicaciones nacía, en 1925, la Sociedad de Artistas Ibéricos; como era lógico, en esos primeros meses las aspiraciones fueron mucho más modestas y se pretendía, como paso previo, remediar el aislamiento que existía, dentro de España, entre artistas y crítica de arte partidarios de la renovación, puesto que no había existido nunca ese frente único por encontrar el lugar propio para un arte cuyos presupuestos se hallaban tan alejados del otro, del arte oficial. La solución de ese problema es fundamental, porque la idea de que surja la SAI y, con ella, la expansión del arte moderno español, no se originó exclusivamente entre los artistas, que o emprendían el camino hacia París, bien conocido por otros compatriotas, o habían estado resignados a una situación de inercia en donde sólo pretendían exponer, de forma individual o colectiva, allí donde les dejaran. Éste es otro aspecto importante para la descripción del ambiente artístico en el que surgió la SAI, que desde el primer instante se planteó la urgencia de convertirse en el foro ideal del arte español más moderno, que diera oportunidad de exponer a los artistas que apenas podían llegar al público, por lo que quiso constituirse como verdadera alternativa al arte oficial o menos renovador de certámenes nacionales de Bellas Artes, Salones de Otoño y exposiciones en centros privados.

Como decimos, fueron también algunos críticos de arte quienes, ante la inercia que mostraba el panorama español, decidieron liderar el proceso de modernización efectiva de las artes peninsulares; para ello, contaban con instrumentos que utilizaron con eficacia para lograr ese proyecto, como eran los medios de comunicación escrita. De esa forma, la Sociedad de Artistas Ibéricos alcanzó, desde su primera actuación pública, la Exposición en el Palacio del Retiro en 1925, su principal objetivo, seguramente el único al que podían aspirar en esa fase inicial: difundir el arte moderno dentro de España como nunca se había hecho hasta entonces; quince o veinte críticos de arte - un número considerable respecto a la totalidad - se encargaron de hablar en términos muy elogiosos de ese Arte Nuevo que, como ellos mismos afirmaban, comenzaba a llegar a España en ese año 1925, con la Exposición de la SAI; la estrategia, muy bien diseñada, se completaría con las abundantes reproducciones de obras, más de las que nunca se hicieron de anteriores exposiciones no oficiales, de modo que podemos afirmar que hubo dos exposiciones en paralelo, la que tenía lugar en el madrileño Palacio del Retiro y la que se estaba desarrollando en las páginas de esos periódicos y revistas y que permitió difundir los nombres de artistas y las imágenes de sus obras, del naciente arte español moderno en definitiva, a todas las regiones españolas. Además, esa propaganda alcanzó a todos los tipos de público, desde las élites, que leían *Revista de Occidente* o *El Sol*, a los sectores de la opinión pública que simpatizaban con la monarquía o el conservadurismo - que leían *ABC* o *El Debate* - o aquellos más progresistas, que preferían comprar *La Voz*, *Heraldo de Madrid*, *El Socialista* o *La Libertad*.

La crítica de arte y los propios artistas adoptaron una postura más combativa a favor del arte moderno en esos primeros años veinte por varias razones, entre ellas, una actitud plenamente moderna, como toma de conciencia de su propio presente, y el convencimiento de que la única actuación que había pretendido convertirse en portavoz del

arte español más avanzado, el Salón de Otoño, se había mostrado tan ineficaz como las exposiciones nacionales de Bellas Artes; la conclusión que extrajeron de ambos factores no era otra que la siguiente: sólo ellos, los artistas y críticos más partidarios de la modernización, podían defender sus derechos dentro de España. En este sentido, la SAI que nacía en 1925 era hija de una situación cultural española muy fértil, surgiendo en los años de plenitud de la generación de 1914 (Ortega, Marañón, Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez) y en los primeros pasos de la del 27, que deberíamos empezar a denominar como generación poética, entendiendo el término en su condición esencial de proceso creador, puesto que no sólo se limitó a una serie de poetas sino también, y de un modo que a sus protagonistas les pareció muy natural, a los jóvenes creadores plásticos, que comenzaban su carrera a principios de los años veinte; es en dicho sentido de totalidad poética donde se inscriben, p. ej., la estrecha amistad entre Lorca y Dalí, entre Juan Ramón Jiménez, Benjamín Palencia y los pintores murcianos como Gaya, Garay o Flores, que deben ser entendidas como resultado de una sintonía espiritual, respondiendo a la perfección a un mismo "espíritu de su tiempo".

Una vez quedó establecida la imprescindible conexión entre arte moderno y crítica especializada, el siguiente paso fue conseguir el interés del público; en realidad, y dado que no existía previamente en ese gran público un gusto estético hacia el arte más avanzado, habría que afirmar, hablando con más propiedad, que el siguiente paso que se planteó la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925 fue la creación, por el arte moderno español, de su propio público. A lo largo de esta investigación hemos comprobado cómo la SAI, en sus once años de existencia discontinua, nunca llegaría a conseguirlo, pero sí estamos en condiciones de afirmar que cumplió otra de sus pretensiones, como era que el público español supiera, al menos, que existía una alternativa llamada arte moderno y de vanguardia y que, para

rechazarlo o aceptarlo, el público sabía de qué se trataba, cuáles eran sus propuestas y en qué se diferenciaban respecto al único arte que hasta entonces, en su mayoría, conocían: el arte oficial.

En su primera actuación, la Sociedad de Artistas Ibéricos logró algunos resultados que serían relevantes para las experiencias que llevó a cabo el arte moderno español en los años siguientes: nunca hasta ese momento se había producido en Madrid una comunión tan estrecha entre artistas y críticos de arte renovadores; se estableció una nueva concepción del público, al que se considerará a partir de 1925 como parte fundamental para la fortuna del arte moderno, y cuyo gusto estético no había que condicionar sino educar para que se integrase en una realidad artística más compleja en la que ya no sólo existían el arte tradicional y oficial; en este sentido, podemos afirmar que, en España, la Exposición de la SAI en 1925 vino a significar el primer combate, entre los críticos de arte favorables a la tradición y aquéllos partidarios de la renovación, por conseguir atraer la atención del público; además, con la llegada de la SAI se produjo, de forma inédita hasta ese momento, la certeza de que el arte moderno español contaba, por fin, con un organismo capaz de ofrecer una tribuna eficaz para su difusión. Por último, y consecuencia que sería no menos trascendental, la Sociedad de Artistas Ibéricos nacía con grandes expectativas, no se conformaba con "haber sido", como algunas de las anteriores apariciones fugaces del arte moderno en España, sino que, por el contrario, aspiraba a "seguir siendo", a escribir el presente y el futuro del arte español más avanzado.

Éstos podrían ser los términos del debate que alimentó la primera actuación de la Sociedad de Artistas Ibéricos la cual, sin embargo, desaparecía al poco tiempo, entre otras razones, porque no había conseguido un respaldo económico, ni privado ni oficial, y porque gran parte de los artistas que habían estado presentes en

aquella Exposición abandonaron Madrid, entre ellos, los jóvenes más brillantes - Francisco Bores, Salvador Dalí, Benjamín Palencia -, con la mirada fija en el cosmopolita ambiente parisino. Desde el momento de su primera defunción, la Sociedad de Artistas Ibéricos iniciaba una existencia diferente, como emblema mítico de la renovación del arte español que se llevaba a cabo dentro de la Península, y en dicho estado latente permanecería hasta que la historia de España iniciara su nuevo destino, que comenzó llamándose república.

Cuando el 14 de abril de 1931 se proclamó la Segunda República en los ayuntamientos y diputaciones de España, realmente se estaba imponiendo todo un estado de ánimo en el que predominaba la esperanza en que el nuevo régimen solucionaría los problemas seculares del país y lo situaría al mismo nivel del resto de países democráticos de Europa. Este sentimiento estaba generalizado en todos los ámbitos de la vida española, y, por supuesto, también en los medios culturales y artísticos del país; precisamente entre éstos últimos, algunos de los que habían sido miembros de la "histórica" Sociedad de Artistas Ibéricos decidieron que, bajo la protección de un régimen distinto al anterior, podrían llevarse a cabo todos aquellos proyectos que habían sido inviables durante la dictadura de Primo de Rivera. En consecuencia, podemos afirmar que la Sociedad de Artistas Ibéricos se constituyó en la primera agrupación artística española que logró implicarse en un proyecto de Estado; esta simbiosis obliga, en nuestra opinión, a considerar desde una nueva perspectiva la historia de nuestro arte contemporáneo, en el sentido de que sí existió un nivel de sofisticación tal en las relaciones Arte y Estado como apenas se habría podido imaginar para el caso español hasta ahora.

La llegada de la República transformó la estructura interna de la Sociedad de Artistas Ibéricos, sabedora de la importancia que tenía implicar al Estado en sus proyectos. De hecho, si durante su fugaz

aparición de 1925 sólo estuvo en disposición de manejar tres factores para la promoción del arte moderno, como eran los artistas, los críticos y los espectadores, a partir de 1931, con la llegada de la República, añadirán un cuarto elemento, que era también el más poderoso económica y políticamente, el propio Estado. La implicación de la República en los proyectos de la Sociedad de Artistas Ibéricos, en lo que hace referencia a la organización de exposiciones de arte español moderno en el extranjero, fue tal que podemos defender que la SAI llegó a adquirir valor de representación oficial del arte español durante esos años. En consecuencia, debemos considerar este aspecto capital en la historia del arte español moderno no sólo como la descripción de unas concretas relaciones entre Arte y Estado sino que, en realidad, lo que se pretendió, y consiguió, fue crear un "arte de Estado" - eso sí, limitando su acción al extranjero - que proyectó hacia el resto de Europa la imagen de que el nuevo régimen era tan moderno en su ideario político como algunos de sus artistas españoles más avanzados, para lo cual confiaría esa importante función a la Sociedad de Artistas Ibéricos.

En consecuencia, en las exposiciones que dicha Sociedad organizó en las capitales de Dinamarca, Alemania y Francia no sólo contó con una muy notable ayuda económica para que una asociación particular organizara esas actividades, sino que existió un compromiso mucho mayor, de modo que la República se implicó de forma casi absoluta - sobre todo, en el bienio 1931-1933 - apoyando abiertamente las múltiples actividades que la Sociedad de Artistas Ibéricos llevó a cabo. En consecuencia, el arte moderno español, al igual que dicha Sociedad, llegó a institucionalizarse y si no logró reemplazar en España al arte oficial, sí lo hizo en Europa, actuando como complemento a la hora de disfrutar esa situación de privilegio. Todos los mecanismos del poder se pusieron al servicio de cada una de las exposiciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Europa, entre los

cuales quedaban implicados diversos ministerios - Estado, Asuntos Exteriores, Instrucción Pública - y los embajadores de España en la mayoría de las capitales europeas. La República encontró en el arte moderno, y en la Sociedad de Artistas Ibéricos como su mejor representante en España, la posibilidad de ganar prestigio de manera casi inmediata. Recordemos que, de cara al resto de Europa, el nuevo régimen carecía de una tradición más o menos reciente - la Primera República había tenido lugar a mediados del s. XIX, en 1868 - por lo que se encontró con que debía crear su propia imagen en el exterior, y que estaría asentada sobre dos principios, uno consecuencia del otro: primero, la España republicana era, por fin, un país moderno, y segundo, igual al resto de Europa.

Para lograrlo, y como consecuencia de la historia de España desde principios de siglo, esto es, sin instituciones de prestigio en Europa pero con individuos que sí lo tenían, la República eligió la opción de una oligarquía de intelectuales que, como sabemos, coparon los puestos políticos y culturales durante los cinco años de su duración: Salvador de Madariaga, Luis Araquistáin, Fernando de los Ríos, Ortega y Gasset... incluso el Presidente de la República durante el primer bienio (1931-1933), Manuel Azaña, provenía de esos círculos culturales. Por desgracia, esta solución elitista impediría solventar el problema de la educación cultural o artística del pueblo español pero, al menos, permitió realizar algunas actuaciones que, si bien de forma aislada, disfrazaron una política cultural discontinua con algunos hitos de indudable atractivo. Esto ocurrió precisamente con la Sociedad de Artistas Ibéricos, tan de su época en este aspecto, puesto que, al tiempo que reclamaba soluciones para que se beneficiase todo el pueblo español, era consciente de que esas soluciones, inicialmente, sólo podrían llegar de la mano de unos pocos, por lo que, en su caso, algunos intelectuales y críticos de arte fueron los

encargados de liderar a los artistas renovadores en ese proyecto de modernización de las artes españolas.

La República, que se mostraría tan poco realista ante problemas como la reforma agraria, también pecó de miopía en su política artística, puesto que la ayuda económica y política que prestó a la Sociedad de Artistas Ibéricos se dedicó exclusivamente a organizar exposiciones en el extranjero, mientras que la imprescindible labor complementaria, esto es, la difusión de ese mismo arte moderno dentro de la Península, ni siquiera llegó a ser planteada, limitándose a mantener, p.ej., el mismo panorama de exposiciones oficiales, seguramente porque se pensó que sería más eficaz una transformación lenta, pero progresiva, de las instituciones tradicionales de difusión de arte, que adoptar decisiones más radicales, como la supresión de los certámenes nacionales de Bellas Artes, que sólo conseguirían una creciente oposición entre importantes sectores del arte. Sea como fuere, y con excepciones como GATEPAC y ADLAN, la actividad del arte moderno en España se mantuvo como bajo el régimen anterior, es decir, con apariciones esporádicas de artistas modernos o de vanguardia, pero sin una continuidad que hubiera convertido el arte moderno en un factor más, no ya extravagante, de la realidad cultural española. Al contrario de lo que sucedía respecto al exterior, la República no creyó conveniente conceder a la Sociedad de Artistas Ibéricos la posibilidad de organizar en España ninguna Exposición de carácter oficial como las que realizaba con éxito en Europa. Como afirmará en mayo de 1936 Guillermo de Torre, sabedor de que la aventura de la SAI había llegado a su fin, ésa era una de las razones por las que aquélla no alcanzó sus objetivos dentro de España:

"... el convencimiento tácito y progresivo de que las bases 'ibéricas' habían sido mal establecidas. En efecto, al ponerse la S.A.I. (sic) bajo el patrocinio de Relaciones Culturales, sus

actividades, para encajar dentro de las ayudas aplicadas a la expansión de la cultura española fuera de España, habrían de proyectarse únicamente hacia el Extranjero. Esta expansión habría sido lógica si en España la vida artística interior estuviera resuelta con exceso y sus propios artistas fuesen hartos conocidos y admirados. Mas no siendo así, puesto que la mayor parte de ellos son desconocidos o infraestimados, ¿no sería más natural y congruente organizar exhibiciones dentro de nuestras mismas fronteras? Por otra parte, puesto que, según el texto de sus manifiestos, los Ibéricos habían nacido para informar, allegar conocimientos, cubrir lagunas, formar la cultura artística del público, ¿no habría de cumplirse mejor esta labor actuando especialmente de fuera adentro, importando antes que exportando?.

Finalmente, si una Sociedad de tipo libre no logra vivir en once años de la cooperación privada y necesita fatalmente apoyarse en el Estado, al no haber éste variado en materia de bellas artes corre el riesgo de mediatizar y desnaturalizar aquélla..." (10).

En sus actuaciones, tanto las que organizaron por su cuenta dentro de la Península como las que recibieron el respaldo oficial en el extranjero, la SAI logró aglutinar a una gran mayoría de los artistas renovadores que trabajaban dentro y fuera de España, por lo que hemos de reseñar su protagonismo a la hora de conceder una nueva fisonomía a nuestro arte moderno. Así, p. ej., en sus diversas exposiciones la SAI terminó con la escasa comunicación que existía entre los principales centros peninsulares; sin olvidar los precedentes de célebres viajeros que lograron conectar dos o tres de las principales capitales artísticas - Madrid, Barcelona y Bilbao - como Celso Lagar, Rafael Barradas, Salvador Dalí o Ángel Ferrant, la primera actuación colectiva que se propuso agrupar el arte moderno de toda España fue la protagonizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos. Como se analiza en su correspondiente apartado, esa aspiración a

representar a la globalidad del arte español moderno no alcanzó los resultados previstos en la primera Exposición, en 1925, al no poder vencer las suspicacias que existían en el ambiente artístico catalán, si bien esos recelos serían poco a poco vencidos en las exposiciones que organizó la SAI durante la República, como las de Valencia, Copenhague, Berlín o París.

Cuando, durante la República, la SAI logró la necesaria estabilidad y pudo actuar de manera ininterrumpida durante un lustro, contribuyó a cambiar otro de los lugares comunes del arte moderno y de la vanguardia españoles, aquél que la definía por su intermitencia y la fugacidad de sus apariciones; en nuestra opinión, la existencia de la SAI confirma que, en efecto, se produjeron esos "chispazos" pero que no llegaron a solidificarse por culpa de los artistas sino que éstos necesitaban el respaldo de otro estamento, la crítica de arte sobre todo. Esa falta de unidad, y no una incapacidad intrínseca de los artistas, es la que vendría a solventar la SAI de 1925 y la que renació con la República en 1931. Una de sus aportaciones más destacadas sería, precisamente, haber logrado iluminar de forma permanente, no ya sólo a fogonazos, el camino del arte español moderno, ofreciendo así una continuidad en el tiempo y una periodicidad que, en gran medida, alentaron a muchos artistas españoles de los años treinta.

Durante la época republicana, la Sociedad de Artistas Ibéricos consiguió acabar también con otra de las dicotomías que caracterizaban el arte español moderno, las supuestas diferencias que mediaban entre los artistas "de aquí" y los "de allí", tanto los artistas españoles que vivían en París como el resto de artistas europeos; se trata de una de las premisas más antiguas de la SAI, puesto que ya en su primer *Manifiesto*, publicado por la revista *Alfar* en julio de 1925, se hacía mención explícita de esa aspiración a representar a todo el arte

moderno español y europeo, cuando lamentaba que "la capital española no pueda estar al tanto del movimiento plástico del mundo, ni aun de la propia nación... no hay posibilidad de elegir rumbo si no se conocen antes las rutas posibles... Para elegir tendencia y adoptar posición, parece indispensable tener, siquiera un momento, ante los ojos las varias tendencias que en el mundo se disputan la superioridad en el acierto..." (11). Cuando, bajo la protección del régimen republicano, la SAI consiguió llevar a cabo su ambicioso programa de exposiciones en Europa, se confirmaría esa vocación de internacionalidad. De nuevo se aspiraba a una síntesis, a una solución de compromiso entre el arte español y el resto del arte europeo; para ello, era necesario que el público español conociera el arte español moderno, aquí se incluían tanto los jóvenes pintores y escultores que apenas podían exponer en España como los valores consagrados en Europa, como Miró o Picasso; que el público español accediera al arte europeo contemporáneo, para ello la SAI intentó organizar exposiciones de arte europeo en España, lo que si bien finalmente no llegó a producirse sí indica su clara finalidad divulgativa, siempre atenta al público; por último, dar a conocer el arte español contemporáneo a otros países, en lo que sería uno de los mayores éxitos de la SAI durante su existencia.

Para acabar con esas diferencias entre lo castizo y lo cosmopolita se apostó por una apertura de fronteras artísticas, por un conocimiento lo más completo posible, que se debía alcanzar en una doble dirección, exportando nuestro arte al resto del continente e importando el arte europeo, entre el que se encontraba, ocupando por lógica un lugar preferente, el arte de los españoles que trabajaban fuera de la Península. En todos sus textos - manifiestos, artículos, catálogos, conferencias - y en sus exposiciones, la Sociedad de Artistas Ibéricos demostró total coherencia al concebir siempre lo moderno como un espíritu universal, en el que se intentaba aunar toda

propuesta que reflejase dicho espíritu, lo que explica, p. ej., el mismo entusiasmo con el que mostraban obras de los residentes en París y de la única manifestación española de vanguardia que se mostró abiertamente reacia al influjo francés, la Escuela de Vallecas; Alberto (Sánchez), en sus *Palabras de un escultor*, nos ha dejado el mejor testimonio de esa dualidad del arte español del s. XX que existía a mediados de los veinte y que lograría vencer, años más tarde, la Sociedad de Artistas Ibéricos:

"Al participar en la Exposición de Artistas Ibéricos, conocí a varios pintores. Casi todos se fueron después a París, menos Benjamín Palencia. Palencia y yo quedamos en Madrid con el deliberado propósito de poner en pie el nuevo arte nacional, que compitiera con el de París..." (12).

Al asumir como igualmente válida cualquier manifestación de arte que fuera moderna, la Sociedad de Artistas Ibéricos limitó bastante su posibilidad de actuación en la compleja variedad de los debates que giran en torno a la obra de arte en cualquier época, y así, p. ej., nunca tomó en consideración la relación que, en España y Europa, se estaba produciendo entre arte y compromiso social o político, como tampoco se pronunció en favor de una tendencia artística concreta. Por el contrario, la mayoría de los documentos que proceden de los miembros de la Sociedad de Artistas Ibéricos se centran casi exclusivamente en dos ámbitos muy específicos, en todo lo referente a la organización y desarrollo de las exposiciones, y en la naturaleza económica de la obra de arte como producto destinado al consumo del público. Respecto al primero de esos ámbitos, hemos de reconocer que la SAI siempre manejó amplias posibilidades de actuación, que le permitieron obtener los mejores resultados para la difusión del arte español moderno: exposiciones, conferencias, artículos, una revista propia - *Arte* (1932-1933) -, etc. Ese carácter, que podríamos

calificar de 'burocrático' y que era tan desconocido en el arte moderno español, fue uno de los beneficios de contar con un núcleo fuerte formado por críticos de arte y permitiría que llegasen a convertirse en realidad muchas de aquellas actividades, poniéndose especialmente de manifiesto cuando, durante la República, se sucedieron las consultas y visitas de los miembros del comité de la SAI a los diversos ministerios implicados en la difusión de la cultura.

Un tercer debate, el de la pertinencia de apostar por un lenguaje estético concreto, sobre el que volveremos un poco más adelante, nunca llegó a tener la relevancia de aquéllos otros dos. Una vez logrado el objetivo de contar con un local, la cuestión de llevar sus preferencias por una tendencia u otra de arte fue relegada a un plano secundario - con la única excepción del rechazo al arte académico - puesto que desde el principio, 1925, se impuso un criterio muy amplio de selección de artistas, que permitía casi cualquier tendencia siendo éste el único requisito estético de la SAI, y que tan bien expresó el propio Comité con motivo de su primera Exposición: "Verlo todo y entenderlo todo antes de admitirlo o rechazarlo".

La Sociedad de Artistas Ibéricos y el laberinto de la diversidad del arte moderno

En cuanto al arte español que se realizaba dentro de la Península, es muy problemático manejar el término de "vanguardia" puesto que no existen las condiciones necesarias para ello, mientras que, en cambio, sí se daban los requisitos para el arte moderno; en *L'Esprit Nouveau* (1917), Guillaume Apollinaire ya no consideraba la vanguardia como una tendencia concreta sino como una actitud general, caracterizada por la oposición a la tradición. Desde luego, y para el caso del arte español del primer tercio de siglo, esa mayor

radicalidad de la vanguardia que, p. ej., para Matei Calinescu la aleja del modernismo (13), apenas estuvo presente en contadas ocasiones, de modo que sólo podemos hablar de artistas, obras y gestos vanguardistas y no de un movimiento español de vanguardia.

En su estudio clásico sobre la naturaleza y condiciones de la vanguardia, Renato Poggioli aporta nuevas consideraciones que, en nuestra opinión, resultan muy útiles a la hora de comprender por qué en el arte moderno que se realizaba dentro de España no existió la vanguardia como un movimiento pero sí como un fenómeno aislado o como sucesión de éstos. Así, p.ej., en la relación de actitudes que definen, para Poggioli, todo movimiento vanguardista (14), se hace muy difícil identificar dos o más de ellas en el caso del arte moderno que existía en España, que en gran parte era, no olvidemos, el que defendía la Sociedad de Artistas Ibéricos. Activismo, antagonismo, nihilismo, agonismo entendido como tensión creadora y futurismo no se encuentran, por su radicalidad, entre las intenciones de la SAI, que antepuso al activismo una actividad controlada y cuyo antagonismo, en su caso limitado al arte más tradicional o a las exposiciones nacionales, nunca llegó al extremo de adoptar alguna actitud nihilista, como el manifestarse a favor de la destrucción del sistema existente y su substitución por otro, sino que, por el contrario, la SAI, con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en 1932, intentó formar parte de esa misma oficialidad. Excepto en las ocasiones en que defendió el surrealismo o la obra de los artistas españoles residentes en París, casos en los que se puede hablar con toda pertinencia de vanguardia, la Sociedad de Artistas Ibéricos se decantó, sobre todo, por el arte moderno, término que, como veremos más adelante, tampoco se presentó bajo una sola apariencia, ni mucho menos. Para concluir con este breve inciso de la escasa presencia de la vanguardia en el arte español de comienzos de siglo, hemos de hacer notar cómo esa misma confusión existía ya desde el preciso momento

histórico en que se estaba produciendo, en esos años veinte y treinta, siendo el de "vanguardia" un término que utilizaban despectivamente los críticos contrarios a la SAI para atacar ese arte que ellos consideraban extravagante o, simplemente, alejado de la tradición. Manuel Abril, uno de los protagonistas más destacados en la biografía de la Sociedad de Artistas Ibéricos, lamentaba el desconocimiento que existía en España sobre la verdadera naturaleza del arte de vanguardia cuando comentó, p.ej., la Exposición de Benjamín Palencia en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid en 1928:

"Benjamín Palencia expone... una colección de cuadros de vanguardia. Nos produce este nombre de 'vanguardia' la misma espeluznante antipatía que antaño la palabra 'modernismo'. ¡Qué de abominaciones y patrañas y confusionismos subrepticios en esos turbios nombres! Pero hay que decir de algún modo a las gentes de lo que se trata, no se lleven luego a engaño. Se trata, pues, de una de esas exposiciones en las cuales los cuadros contienen 'cosas' que 'no se sabe lo que son', que a veces parecen botellas y no son botellas, que a veces parecen manzanas y no son manzanas y que a veces no parecen nada o parecen a las gentes una broma, aunque es algo muy serio y muy en serio..." (15).

Sin lugar a dudas, una gran riqueza del debate que define el arte español de esas décadas no sólo reside en la oposición entre tradición y vanguardia, sino en los muchos matices que diferencian los términos intermedios de Arte moderno, Arte Nuevo o Arte Vivo. Los tres fueron abundante, y a veces indiscriminadamente, empleados durante esos años, si bien conviene tener en cuenta las peculiaridades de cada uno de ellos.

Etimológicamente, "moderno" se deriva del concepto de moda en cuanto a manifestación típica del espíritu de su época; en lo que

respecta al arte, pues, comprendería aquellas manifestaciones que se sitúan entre las dos actitudes extremas, la que vive ligada a normas y modelos de tiempos pasados - el arte académico y una parte de la tradición - y aquélla que, por el contrario, se opone a determinadas características del presente y pretende transformarlo, la vanguardia. Hemos de especificar que, respecto al arte español que vamos a analizar, "moderno" aludía a ese concepto temporal, como arte propio del presente, pero también englobaba esa producción que aspiraba a renovar la tradición menos académica. Modernos eran, por lo tanto, Solana, Arteta, Sunyer o Vázquez Díaz; ellos lideraron ese arte moderno entendido como tradición renovada, que se convertiría, de hecho, en la vía más transitada por el arte español contemporáneo antes de la guerra civil.

Por su parte, Arte Nuevo es una denominación que ha hecho bastante fortuna entre la historiografía española más reciente, siendo Eugenio Carmona quien mayor atención ha dedicado a la hora de aproximar una definición; según él, en los numerosos estudios que le está dedicando, el "Arte Nuevo" agrupa a los artistas que, partiendo a veces de la tradición renovada, encarnan aquellas posturas más decididas en favor de la modernización del arte español, entre las que tendrían cabida, p.ej., tanto el fenómeno del "retorno al orden" o de los "realismos de nuevo cuño", que vivió intensamente Europa y América en los años veinte y treinta, como algunos movimientos de vanguardia.

Por último, aún debemos considerar el protagonismo de otra denominación para ese arte que ni era únicamente tradicional ni exclusivamente vanguardista: la de Arte Vivo, término que fue muy empleado en toda Europa y que se consagró en un ensayo homónimo del crítico francés André Salmon fechado en 1920 (16). Una estricta contemporaneidad le otorga su fundamental homogeneidad, "lección de vida, porque todas las obras están intrínsecamente ligadas entre sí,

porque están, por así decirlo, fechadas en su época exclusivamente, en las inquietudes apasionadas de su época" (17). Para el caso que nos interesa ahora, esto es, el conocimiento de las actividades que desarrolló la Sociedad de Artistas Ibéricos entre 1925 y 1936 así como la posición que llegó a ocupar dentro del arte español contemporáneo, esta denominación de Arte Vivo tiene una trascendencia especial, puesto que fue la que con mayor frecuencia adoptaron los miembros del comité de la SAI para definir la región del arte que ellos, sus pintores y escultores, habitaban. Manuel Abril, principal catalizador de las energías "ibéricas" en todos esos años, encontró en esa denominación, Art Vivant o Arte Vivo, el estandarte más apropiado para englobar la producción artística moderna, si bien no le importaba agrupar bajo esa denominación genérica las otras opciones, de tradición renovada y de vanguardia. Cuando, a los pocos meses de ser proclamada la República, la Sociedad de Artistas Ibéricos se dirigió a ella con la intención de recibir algún tipo de ayuda, el comité de la SAI creyó conveniente explicar de nuevo (tras aquella breve aparición que tuvo en 1925) cuál era su orientación estética, que ellos dejaron aclarada suficientemente en dos documentos fechados en octubre de 1931; en el primero de ellos afirmaban que la SAI tenía "como misión fundamental el dar a conocer en España las tendencias modernas que representan un valor vivo - positivo a veces, simplemente documental otras, pero siempre de interés para el estudio de la evolución del arte contemporáneo - se propone ahora, recogiendo la atención que suscita fuera de España, su posible aportación al movimiento que, universalmente, está produciendo, en arte también, una honda transformación..." (18).

Del mismo modo, a finales de octubre el comité de la SAI insistirá en aclarar su singularidad, dentro de la Península, como única asociación que podía defender los intereses del arte vivo, "dándose la circunstancia de que, en estas dos terceras partes de que

hablamos, se encuentran comprendidos todos los productores de arte que, siendo varios y diversos entre sí, producen, sin embargo, todos ellos, ateniéndose a las normas que hoy por hoy constituyen en el mundo la personalidad de nuestros días, el pleno momento histórico de la época presente... el arte español que vive y que progresa en estos días acorde con las normas europeas.

Por 'normas europeas' entendemos aquello que, siendo la historia del momento, pertenece además a las leyes de una ciencia estética eterna. Lo que suele llamarse 'arte nuevo' no es - cuando se toma con la seria y completa amplitud que nosotros lo tomamos - otra cosa que la norma del progreso - progreso y norma a la vez -: aquello que busca en la ley nuevos aspectos, aquello que atiende los afanes del momento sin olvidar a la vez la permanencia.

Nosotros... creemos poder representar toda una franja amplísima del arte, un vital movimiento de arte:

1º= Que es histórico; que no es caprichoso ni arbitrario.

2º= Que es estético; que obedece a unas normas generales comunes a todos nosotros, y que homogeneiza el grupo.

3º= Que recoge y asume al formarse la representación de un número crecidísimo de artistas que tienen ya valor en todas partes..."
(19).

Esa amplitud del concepto de Arte Vivo encajaba perfectamente con el rechazo de cualquier postura dogmática que manifestó siempre la Sociedad de Artistas Ibéricos. En consecuencia, *De la naturaleza al espíritu*, el ensayo que publicó Manuel Abril en 1935 y que pretendía comprender la evolución del arte español del primer tercio del s. XX, contiene una definición de Arte Vivo que se corresponde casi exactamente con las afirmaciones que el crítico francés André Salmon venía defendiendo desde hacía más de una década:

"Lo que el arte actual rechaza es el precepto, el anquilosamiento de la ley o la seudoley estéril; pero las leyes... nunca estuvieron todas tan vigentes. ¿Eso es anarquía? Eso es vida. Por eso el arte de hoy es *art vivant*" (20).

El arte español contemporáneo, entre la creación y la producción como objeto material. La Sociedad de Artistas Ibéricos y el público de arte moderno en España

Un aspecto capital para comprender las diversas facetas que comprendía la recepción del arte moderno español, y europeo, de esas décadas iniciales del s. XX es el reconocimiento de la condición de la obra de arte como objeto de valor material, no sólo espiritual, que hay que situar en el concepto más amplio de producción artística. El evidente retraso del arte español moderno se debió, entre otras causas, a la ausencia de una estructura económica orientada a la creación de un mercado de arte propio para lo moderno. En realidad, y si exceptuamos la situación de Barcelona, donde el circuito privado de galerías contaba con un fuerte arraigo, sin olvidar el apoyo de instituciones oficiales como la Mancomunitat, en el resto de España el paisaje era poco o nada alentador para aquellos artistas que rechazaban seguir la carrera tradicional de formación académica, aspiración a medallas en exposiciones nacionales de bellas artes y reconocimiento oficial como profesor de un centro público de enseñanza del arte. Por otra parte, esa ausencia del mercado fue uno de los principales factores que, en último término, habían provocado la escasa, o nula, recepción del arte moderno en el público español durante el primer tercio del s. XX.

También le correspondía su parte de responsabilidad al Estado español, que ni durante la Restauración ni en la dictadura de Primo hicieron nada por mejorar la situación del arte no oficial,

manteniendo las exposiciones nacionales como única fuente de información artística, de conformación del gusto en el gran público, y, aspecto no menos importante, descuidando el otro gran medio de que disponía para educar el gusto del pueblo: los museos. En Barcelona, Bilbao o Madrid, la creación y consolidación de un verdadero Museo de Arte Moderno fue una de las reclamaciones más urgentes entre la crítica de arte desde finales del s. XIX, y si en Barcelona ya funcionaba desde 1891 y en Bilbao desde 1924, el Museo de Arte Moderno de Madrid, que se había fundado en 1894, sólo alcanzaría un cierto protagonismo en los años treinta, con la proclamación de la Segunda República y el nombramiento del crítico Juan de la Encina como Director. En los cinco años que permaneció en el cargo, que sólo la guerra le hizo abandonar, sí se observa una voluntad más decidida en favor del arte más español moderno y de vanguardia, en muestras como las de González Bernal (1931), Benjamín Palencia y Moreno Villa (1932), Rodríguez Luna, Torres-García, la muestra Arte Francés Contemporáneo (todas ellas en 1933), Pablo Gargallo (1935) o Max Ernst (1936), por citar algunas de las más interesantes.

Respecto a la iniciativa privada, y pese a que con motivo de esta tesis hemos comprobado cómo eran numerosos los centros que difundieron cualquier tipo de arte, también el moderno, la verdad es que nunca existió en Madrid una actitud empresarial parecida siquiera a la que se desarrollaba en las galerías, limitándose a exponer la obra de tal o cual artista; en ese punto terminaba su labor de promoción, y apenas se apostaba - son excepciones, p. ej. los Salones Nancy y Mateu, en Madrid, o Dalmau y Laietanes, en Barcelona - por valores nuevos o que no estuviesen en sintonía con lo oficial. En lo que respecta a la Sociedad de Artistas Ibéricos, resultó bastante descorazonador un aspecto de su Exposición de Berlín (1932), que si triunfó fue en gran medida gracias a la acción de Alfred Flechtheim, uno de los galeristas más prestigiosos de todo el continente. Su

capacidad de movilizar obras y coleccionistas en una empresa concreta actuó, para la Sociedad de Artistas Ibéricos, como una confirmación más de que el arte avanzado estaba retrasado en España debido, en gran medida, a que no existía una actividad privada de esa naturaleza, que no había un mercado de arte capaz de promocionar la producción moderna como se estaba llevando a cabo en el resto de Europa. Ese prototipo ideal de galerista era, para la SAI, "uno de esos marchantes - conocedores y activos - que nosotros echamos de menos por estas tierras, ya que la existencia de ellos ha significado para no pocos artistas la holgura y aun la fortuna, y ha significado para España el honor de que están en museos extranjeros obras de pintores españoles hoy famosos en el mundo..." (21).

La Sociedad de Artistas Ibéricos surgió como un intento de modificar el panorama de las artes en España, de mostrar su verdadera realidad, más compleja en cuanto habría que tener en cuenta, por vez primera, al arte moderno y de vanguardia; pero eso no se podría lograr si no se cambiaba antes la estructura preexistente y se propiciaba la llegada de un mercado de arte en sentido moderno, que entendiese también la creación artística como producto, como objeto destinado a un mercado. En este aspecto de la conformación de un gusto por el arte moderno en el público español, la SAI no logró transformar la situación heredada, la "institución arte" que Bürger (22) supo definir como ideología burguesa que se aplica al arte y que implica tanto a las ideas que sobre la creación artística dominan una época como al aparato de producción y distribución de ese arte. Como decimos, la SAI no pudo cambiar, en lo sustancial, la realidad del arte español contemporáneo en la propia Península. Como afirma Poggioli, la creación del gusto artístico moderno no está determinado socialmente, sino intelectual y psicológicamente (23), de modo que las razones que esgrime el público, a favor o en contra, son razones del intelecto. Pues bien, el público español de esas décadas carecía de argumentos

sólidos de este tipo, por lo que apenas tuvieron repercusiones las tentativas de un Ortega y Gasset o de Guillermo de Torre. Un libro como *La deshumanización del arte* (24) casi siempre fue entendido como un texto agresivo, podríamos decir, que proclamaba la llegada del arte moderno como amenaza a los valores inmutables del arte de manera que, en último término, "deshumanización" fue entendida como extrañamiento, rechazo de lo humano en el arte y no en sentido contrario, como recuperación de lo humano tras previa depuración del exceso de normas o de argumentos. En cuanto a *Literaturas europeas de vanguardia* (25) o a *Ismos* (1931), libro de Ramón Gómez de la Serna, su misma apariencia de enciclopedia, de enumeración de experiencias ya pasadas muchas de ellas, impidió, excepto en los pocos iniciados, cualquier posibilidad de actuación eficaz sobre la formación de un gusto generalizado en el público hacia lo moderno o hacia la vanguardia. En consecuencia, en la inmensa mayoría del público que se sentía atraído por el arte, la actitud hacia la modernidad redujo a la nada cualquier juicio objetivo, sustituyéndolo, en general, por la acumulación de prejuicios.

Según fueron pasando los años, los críticos de arte implicados en la renovación del ambiente artístico español fueron conscientes de cuál era la verdadera realidad, y, en consecuencia, se mostrarían muy pesimistas a este respecto; para Juan de la Encina, los principales motivos de la crisis del arte moderno español afectaban a dos niveles; en un plano más general, más estructural, no había podido ligarse a un proyecto social, seguía desconectado con el gran público; de igual manera, tampoco se había visto beneficiado por las circunstancias del momento, en concreto, por la crisis económica mundial que sucedió al Crack de la Bolsa neoyorquina de 1929, y que, en opinión de Juan de la Encina, "forzosamente está ya repercutiendo de una manera notoria en el modo de vida de los artistas, pues siendo el arte a la sociedad actual mero y superfluo entretenimiento de ricos, la primera forma de

lujo a que ha de afectar la merma de la pecunia ha de ser el arte. Triste es confesarlo, cuando no contribuye a la vanidad lujosa del pudiente, el pobre artista está destinado a vivir en las capas inferiores de la sociedad" (26).

Ante la situación española, sin un mercado privado de arte, sin apoyo institucional eficaz para la promoción del arte moderno y sin el reconocimiento o aprecio por parte del público, la realidad de la gente que se acercó al arte español más avanzado quedó limitada a dos opciones: el reducido círculo de entendidos - ciertos críticos de arte, algún cliente, el pequeño colectivo de artistas modernos - y el no menos elitista de aquéllos que se interesaban por el arte moderno más por ser moderno que por considerarlo arte, esto es, siguiendo comportamientos snobs para los que siempre se ha confundido modernismo con moda o modernidad. De esa lamentable realidad se quejaba, ya en 1932, Manuel Abril:

"Hay quien compra arte por afán de tener arte; hay quien compra por lucirlo... En arte hay entendidos y hay snobs: unos y otros hablan a favor del arte. El snobismo honra al arte... Presume el presumido con lo que es bueno o cree que es bueno. Que un hombre busque el arte porque lo comprende y siente, no es indicio de alza para el arte... En cambio, cuando al snob le da por buscar arte, es porque en el plano social, en la conciencia social, se ha hecho tan potente y tan corriente la dignidad ennoblecedora del arte que se impone, siquiera 'por no quedar mal', demostrar públicamente su entusiasmo por las artes..." (27).

Los miembros de la Sociedad de Artistas Ibéricos conocían perfectamente las condiciones en que se movía el arte contemporáneo, tanto estéticas como económicas, por lo que su análisis de los diversos componentes en el proceso de producción, promoción y venta

del arte contemporáneo es uno de los más agudos que se pueden encontrar en nuestro país antes de la guerra civil. Así, además de mostrarse pesimistas sobre la educación artística que tenía el público español, pensaban que el concepto de éxito aplicado a un artista se componía de dos elementos: su validez como propuesta estética y, tanto o más importante, el grado de aceptación comercial de esas obras en el mercado internacional, como se refleja en la síntesis que realizaba Manuel Abril de la trayectoria que, hasta 1933, había desarrollado el pintor granadino, pero residente en París, Ismael González de la Serna:

"... entendemos por triunfo dos cosas: que vendió bien sus pinturas, obtuvo cabida y atención de las buenas revistas de Europa, y vivió con una prosperidad que no hubiera tenido aquí, en el Madrid-Granada. También entendemos por triunfo que aprendió a saber qué es eso de materia, color y fantasía..." (28).

Conclusiones

En 1936, cuando llegó el final de la Sociedad de Artistas Ibéricos, la situación del arte español contemporáneo había cambiado de fisonomía, pero no tanto como había deseado la propia SAI. Gracias a ella, la generación de artistas jóvenes de los años veinte tuvo la posibilidad de mostrar sus producciones, sobre todo en las cuatro exposiciones colectivas que realizó dentro de la Península - Madrid (1925), San Sebastián (1931), Valencia (1932) y, de nuevo en Madrid, la I Feria del Dibujo (1935) -, en las tres espléndidas muestras del mejor arte español que llevó por Europa - Copenhague (1932), Berlín (1933) y París (1936) - y en las dos exposiciones individuales que la SAI dedicó a Ismael González de la Serna y a Joaquín Torres-García, ambas en 1933.

Por el contrario, no logró transformar de manera notoria el ambiente artístico español, y acabaría siendo una de sus víctimas; cuando, en 1936, la SAI dejaba de existir, apenas había cambiado la geografía del arte español: seguía sin existir un circuito moderno de galerías de arte; el Estado tampoco había favorecido la presencia de artistas españoles modernos en la vida cultural de España, al tiempo que nunca había manifestado una voluntad firme de transformación o, llegado el caso, eliminación, de los mecanismos oficiales heredados. La breve duración del régimen republicano, unido a diversos cambios de orientación política, tampoco favorecieron la aparición de una política artística definida. Respecto a sus relaciones con la Sociedad de Artistas Ibéricos, se pueden apuntar algunos de los problemas que contribuyeron a que la situación general del arte moderno en España no sufriera más que ligeros retoques, nunca una transformación profunda de sus estructuras:

El órgano de difusión de la Sociedad de Artistas Ibéricos, la revista *Arte*, no tuvo ninguna continuidad porque la SAI no encontró medios económicos para editarla regularmente y confió que el Estado asumiría esa responsabilidad, lo que si bien sucedió en sus dos únicos números, sept. 1932 y jun. 1933, quedó abandonado como proyecto oficial durante el bienio 1934-1935. Con dicha revista, la SAI podría haber logrado, como deseaba, esa labor continuada de información que les habría permitido establecer esa necesaria comunicación entre el público español y el arte moderno.

Las exposiciones que llevó a cabo la Sociedad de Artistas Ibéricos tampoco pudieron ser continuas, faltando esa periodicidad mínima que habría posibilitado al arte moderno ofrecerse como una alternativa sólida a las ya conocidas exposiciones nacionales de Bellas Artes y los Salones de Otoño. Si en cuanto a la acción de la SAI en el extranjero la labor fue digna de elogio, por el contrario,

dentro de España su actividad fue mucho más discreta: no contó con unas condiciones mínimas para realizar exposiciones de artistas españoles dentro de España y tampoco concretó su intención de mostrar al público español a los artistas españoles más consagrados del momento: Picasso, Miró o el Dalí surrealista. En este sentido, contrasta mucho la ineficacia de la Sociedad de Artistas Ibéricos respecto a otras asociaciones artísticas españolas que, en cuanto fueron creadas, lograron organizar muestras de arte de gran importancia; nos referimos, p.ej., a las barcelonesas GATCPAC o ADLAN, que más tarde llegarían, incluso, a difundirse en otras regiones peninsulares, o a la amplitud de miras y realizaciones del equipo de *Gaceta de Arte*, que desde luego estaba mejor informado de las novedades europeas, siendo capaz de mantener durante cuatro años (1932-1936) una publicación de calidad e, incluso, llegando a colaborar de manera directa para organizar la espléndida Exposición de surrealismo europeo que tuvo lugar en Tenerife en mayo de 1935.

Durante la República, en el gran público nunca se creó la mentalidad de que el Estado patrocinaba el arte moderno, y esto fue debido principalmente a que los mayores éxitos que alcanzaría la Sociedad de Artistas Ibéricos durante el lustro republicano, las exposiciones de Copenhague, Berlín y París, no tuvieron demasiada repercusión en la prensa española - la de París sería una excepción al respecto - y se llegó a pensar que las actividades que desarrollaba la SAI eran esporádicas y sectarias o, en el peor de los casos, una muestra de favoritismo - en esos años se prefería la expresión "caciquismo" - de la República hacia dicha Sociedad, a la cual, en consecuencia, siempre se miró con recelo.

La Sociedad de Artistas Ibéricos se conformó con lograr un espacio propio, dentro del ambiente artístico español, para las manifestaciones más modernas. Se mostraría excesivamente respetuosa

con las instituciones tradicionales y, pese a las numerosas quejas que durante años dirigieron contra aquéllas, ni siquiera intentó atacar la raíz de los vicios de las exposiciones de carácter oficial, que habían sido la forma más eficaz para crear un gusto artístico en el público. La Exposición Nacional de 1932, única en la que pudo entrar a formar parte algún miembro del comité de la SAI o afines a sus propuestas renovadoras, dejó claro que el único camino posible era la moderación: ganar el favor del público hacia el arte moderno pero desde dentro, utilizando los mismos mecanismos que antes habían criticado. La SAI, cuya actitud a este respecto podemos definir únicamente de reformista, siempre se mantuvo muy lejos de cualquier actitud radical o de vanguardia, que se habría planteado, en primer lugar, la destrucción del sistema al que se criticaba y su posterior sustitución por otro. Los acontecimientos políticos, con la llegada de un Gobierno republicano conservador (1933-1935), y más tarde, con el comienzo de la guerra civil, impidieron nuevas incursiones de la SAI en los Jurados de las nacionales, con lo cual se frustró toda posibilidad de actuar "desde dentro" en favor del arte español moderno.

Pese a todos estos reparos, por la enorme capacidad de movilización de artistas, por la originalidad de algunas propuestas y, sobre todo, por la continuidad de su programa de actividades, la Sociedad de Artistas Ibéricos supone, como actuación colectiva, el mayor logro del Arte Español Contemporáneo hasta los años cuarenta; de hecho, sólo GATEPAC (1931-1936) y ADLAN (1932-1936) comparten esa identidad positiva de lo colectivo y, aparte de ellas tres, no podemos hablar sino de actos puntuales, como los dos salones de Arte Independiente que albergó el periódico *Heraldo de Madrid* (1929 y 1930); la Exposición de Pintores y Escultores Españoles Residentes en París, celebrada en el Jardín Botánico, en 1929; la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos (AGAP), que sólo produjo un manifiesto (1931); la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP), activa en

Valencia desde el año 1932; la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR), que pretendía alcanzar objetivos similares en Madrid en 1933; la Exposición del Grupo de Arte Constructivo de Torres-García (oct. 1933), cuya existencia apenas pasó de algunos meses; el grupo de intelectuales y artistas que hicieron posible, entre la revista tinerfeña *Gaceta de Arte* (1932-1936) o la Exposición Logicofobista que se celebró en Barcelona en 1936.

Cuando comenzó la guerra civil, las propuestas de la Sociedad de Artistas Ibéricos quedaron definitivamente anticuadas, puesto que nunca manifestaron ningún tipo de compromiso con la realidad social o política de España; el único campo de acción que siempre les interesó fue aquél que les permitiera seguir realizando sus diferentes proyectos, por lo cual adoptaron una postura diplomática, solicitando el apoyo de la República en términos absolutos, como régimen político, y no del Gobierno progresista de primer bienio o del más conservador del segundo. La Sociedad de Artistas Ibéricos desapareció para siempre cuando dejó de aspirar a ser protagonista de su propio presente, de los acontecimientos que estaban definiendo su época. La guerra civil contribuyó a la dispersión definitiva de sus miembros quienes, como el resto de sus compatriotas, tuvieron que elegir uno de los dos bandos. Por ello, desde julio de 1936, sólo podemos hablar de los miembros de la extinta Sociedad de Artistas Ibéricos a título personal; uno de los más destacados sería el pintor Timoteo Pérez Rubio, quien durante la República fue Subdirector del Museo de Arte Moderno de Madrid e integrante principal del comité de la SAI y a quien encontramos como uno de los fundadores de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, y, en su calidad de Presidente de la Junta de Defensa del Tesoro Artístico, se encargaría de salvar de los bombardeos los cuadros del Museo del Prado y, más tarde, de transportarlos fuera del país; al concluir la guerra, el exilio le conduciría finalmente a Río de Janeiro, donde moriría en 1977. Siete

años antes, en 1970, había fallecido en Argentina otro de los "Ibéricos" más sobresalientes, Guillermo de Torre, mientras que en 1963, Juan de la Encina, que había estado tan íntimamente ligado a las ilusiones renovadoras de la historia de la SAI, había fallecido en su exilio mexicano; entre los antiguos "Ibéricos" que estaban de acuerdo con el bando nacional, el pintor Alfonso Ponce de León fue fusilado en Madrid al mes de iniciarse el conflicto, acusado de simpatizar con los sublevados; Manuel Abril, principal responsable de la dirección de la SAI, escribiría en las revistas *Escorial*, *Arriba* y *El Español*, y dirigiría la revista *Vértice*, muriendo en 1943 de tuberculosis (29).

La constatación de que la SAI había muerto en 1936 llegaría al año siguiente, en el Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, donde dominó una clara finalidad propagandística que nunca existió en la SAI, y si aparecen en aquella ocasión nombres de antiguos "Artistas Ibéricos" - Arteta, Arrúe, Ballester, Barral, Climent, Miró, Picasso o Alberto - es en su condición de artistas y no de "ibéricos", cuya historia queda superada ya como etapa, como se hará más evidente tras el triunfo del régimen franquista. A comienzos de los años cuarenta, y sin olvidar la Promoción Mediterránea de Artistas, que expuso en 1940 en la Sala Syra de Barcelona, será Eugenio D'Ors quien dé vida a la experiencia colectiva de mayor interés en la inmediata post-guerra: la Academia Breve de Crítica de Arte. Fundada en Madrid en 1941, precisamente el mismo año en que se reanudaban, tras el conflicto bélico, las exposiciones nacionales de Bellas Artes, se creaba, y ése sería el único punto de coincidencia con lo que había supuesto la Sociedad de Artistas Ibéricos, a partir de la reunión de intelectuales, críticos, artistas, escritores, etc., como Ángel Ferrant, Aurelio Biosca (cuya galería homónima, fundada en 1940, acogería las muestras que organizara la Academia), Pedro Murlane Michelena, el propio Manuel Abril, Camón Aznar, Gaya Nuño, Rafael Santos Torroella, etc.

La Academia Breve llegaría a organizar siete ediciones del llamado Salón de los Once, entre 1942 y 1949, pese a lo cual, como afirma Calvo Serraller, si exceptuamos la promoción de talentos jóvenes como Cuixart, Tàpies o Saura, sus aspiraciones respecto al arte moderno fueron siempre bastante humildes, y es que "la pretensión inicial se limitó a un genérico apoyo hacia una creación plástica dotada de un mínimo de calidad y abierta a la tradición moderna, características ambas insuficientes para dar origen a un estilo o a una tendencia..." (30).

Además, entre 1945 y 1953 la Academia Breve organizó las llamadas Exposiciones Antológicas, en las que cada uno de los once miembros elegía una obra que hubiera destacado en la temporada anterior (31). Unos años después, en concreto desde 1960, se iniciaría la recuperación historiográfica de la Sociedad de Artistas Ibéricos, proceso de análisis e interpretación en el que nos encontramos en la actualidad.

NOTAS

(1) Celebrada en marzo de 1915 en el Salón Arte Moderno, contó con la participación de Diego Rivera, María Blanchard, Luis Bagaría y Agustín "El Choco".

(2) Juan de la Encina. "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *España. Semanario de la Vida Nacional*, Madrid, núm. 16, 14-V-1915, pp. 6-7.

(3) Anónimo. "La primera manifestación de arte independiente en España", *El Sol*, Madrid, 15-XII-1920.

(4) Juan de la Encina. "Atonía artística", *La Voz*, Madrid, 14-XII-1920

(5) Guillermo de Torre. "Anales de los Artistas Ibéricos", *El Sol*, 27-V-1936.

(6) *Ibíd.*,

(7) *Vid.*, apartado II.1.

(8) Francisco Calvo Serraller. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988, p. 31.

(9) Charles Baudelaire. *Le peintre de la vie moderne* (1863), en *Écrits sur l'art*, Paris, Le livre de poche, 1992, p. 383.

(10) Guillermo de Torre. "Anales de los Artistas Ibéricos", *op. cit.*,

(11) Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos, Alfar, La Coruña, núm. 51, jul. 1925, p. 2.

(12) Alberto Sánchez. *Palabras de un escultor*, Valencia, Fernando Torres, 1975, p. 45.

(13) Matei Calinescu. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 100 y ss.

(14) Renato Poggioli. *The theory of the avant-garde*, London, 1968.

(15) Manuel Abril. "Benjamín Palencia", *Revista de las Españas*, Madrid, nov.-dic.1928, pp. 594-600.

(16) André Salmon. *L'Art Vivant*, Paris, Les éditions G. Crès, 1920.

(17) *Ibíd.*, pp. 10-11.

(18) Archivo General de la Administración, Serie Asuntos Exteriores, Caja 6289, Legajo 1736.

(19) Ministerio de Asuntos Exteriores, Serie Ep. E, Legajo R-746, Expediente 49.

(20) Manuel Abril. *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 158.

(21) Manuel Abril. "Los Ibéricos", *Luz*, Madrid, 7-I-1933.

(22) Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

(23) Poggioli, op. cit., p. 83.

(24) José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.

(25) Guillermo de Torre. *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.

(26) Juan de la Encina. "La crisis del arte", *El Sol*, Madrid, 12-IX-1931.

(27) Manuel Abril. "Arte a cambio de zapatos", *Luz*, Madrid, 8-X-1932.

(28) Manuel Abril. "Arturo Souto e Ismael González de la Serna", *Blanco y Negro*, Madrid, 5-III-1933.

(29) César González Ruano, en *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Tebas, 1979, pp. 98-99, ofrece un retrato fiel de cuáles fueron los penosos últimos días de Manuel Abril, afectado de tuberculosis - "como Barradas", puntualiza González Ruano - enfermedad que le llevaría a la muerte el 19 de enero de 1943 y que se había visto previamente "agravada por estrecheces económicas y sinsabores, murió Manuel Abril en Madrid hacia 1942, cuando vivía recogido por un amigo suyo en una casa de la calle de Alcalá...".

(30) Francisco Calvo Serraller, op.cit., p. 89.

(31) La bibliografía más interesante sobre este asunto es Enrique Azcoaga. "La Academia Breve de Crítica de Arte y 'El Salón de los Once'", *Destino*, Barcelona, 17-VII-1943 y "La Exposición conmemorativa del 'Primer Salón de los Once'", *Bellas Artes*, Madrid, abr. 1973, pp. 29-33. Véase también Manuel Sánchez Camargo. *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio D'Ors*, Madrid, 1963.

II. ACTUACIONES DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DURANTE LA DICTADURA.

LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE ARTISTAS IBÉRICOS (1925)

II.1. EL NACIMIENTO DE UNA IDEA

II.1.1. INTRODUCCIÓN

La quebradiza salud del arte español contemporáneo motivó que los vapores de esos efímeros proyectos renovadores tardasen mucho tiempo en condensarse en las primeras gotas de realidad. Hubo que combatir, pues, a un enemigo intangible pero más tenaz que los propios obstáculos materiales: la apatía del ambiente artístico español. Por ello, las primeras huellas de la Sociedad de Artistas Ibéricos se deben remontar, forzosamente, a varios años atrás y, si bien hasta el momento actual la génesis de la Sociedad de Artistas Ibéricos como idea se remonta de manera directa al año 1923, existen otros valiosos fósiles de una prehistoria en la que aparecen voces muy autorizadas - como las de Juan de la Encina o Eugenio D'Ors - y que estarán, de una manera u otra, presentes en todo el proceso formativo de la SAI.

El primer aviso serio lo efectúa Juan de la Encina - con motivo de la celebración de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915 - para quien el desfase entre el arte que expone el Estado y el que existe pero que no expone sería una constatación más de la orteguiana dicotomía entre dos Españas, vital y oficial:

"¿Qué es y qué debe ser una Exposición Nacional de Bellas Artes? He aquí la pregunta preliminar que nos sale al paso al comienzo de estas notas sobre la inaugurada el otro día. Para nosotros, una Exposición de ese género, o no significa nada y es, por consiguiente, inútil y aun nociva, o debe representar un a modo de balance y examen de conciencia periódicos del arte nacional contemporáneo. Ahora bien: sucede con nuestros salones oficiales, que ni lejanamente dejan columbrar el estado y significación de nuestro arte en el momento en que se verifican...

¿Y cómo se explicaría esto si el arte nacional no fuera cosa bien distinta de aquél que ampara y muestra en estas exposiciones cada dos años el Estado? Aquí tenemos, pues, en forma aguda, un caso particular de esa separación que Ortega y Gasset establecía entre la España oficial y la vital.

Pero este divorcio entre el arte del Estado y el arte independiente... (ha provocado que) un grupo no pequeño de artistas españoles han fundado su hogar espiritual en tierras extrañas. Y a esta emigración de artistas ha contribuido en suma parte la España oficial... " (1).

A partir de ese año 1915, Encina planteará desde el semanario *España*, en especial cuando se inaugure cada nueva edición de los certámenes nacionales, la necesidad de organizar exposiciones de arte que él llama "independiente" y que en España sólo tenían como referente las organizadas por Josep Dalmau en Barcelona (2) y la Primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura, celebrada en Bilbao en 1919 por la Asociación de Artistas Vascos. En el catálogo de ésta última se observa la voluntad de respetar el siguiente esquema tripartito: salas dedicadas a los consagrados Juan de Echevarría, Anglada Camarasa, Darío de Regoyos e Ignacio Zuloaga; arte moderno extranjero, sobre todo francés, con Bonnard, Cézanne, Courbet, Cross, Maurice Denis, Van Dongen, Othon Friesz, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, André Lhote, Marquet, Henri Matisse, Claude Monet, Pissarro, Odilon Redon, Renoir, Paul Serusier, Seurat, Signac, Sisley o Vallotton (3); y, en tercer lugar, obras de artistas españoles: José María Almela, Arechalde, Alberto Arrúe, Arteta, Asarta, Barrueta, Basiano, Manuel Benedito, Aureliano de Beruete, Cabanas Oteiza, Ricardo Canals, Carles, Ramón Casas, Castro Cires, Cepeda, Joan Colom, Javier Cortés, Francisco Domingo, Felíu Elías, Galwey, Fernando García, García Maroto, Guezala, Guinea, Hermoso, Humbert, Iturrino, Carlos Juner, Larroque, Losada, Juan Llimona, Gustavo de Maeztu, Martí Garcés, Luis Mercadé, Mir, Moya del Pino, Nonell, Nogués, Ivo Pascual,

Pérez Rubio, Picasso, Ramón Pichot, Pidelaserra, Pla Rubio, Ramírez Montesinos, Robledano, Rochelt, Rodríguez Acosta, Rusiñol, Salazar, Sindlerowa, José Gutiérrez Solana, Soler, Alvarez de Sotomayor, Joaquim Sunyer, Tellaeche, Uranga, Urgell, Daniel Vázquez Díaz y los hermanos Zubiaurre, Valentín y Ramón.

La Exposición Internacional de Bilbao (4) supone un primer intento de asociar los valores más renovadores de la pintura española - con importante presencia de vascos y catalanes, hemos de remarcar - a los nombres de pioneros en el arte moderno español como Picasso, Solana y Vázquez Díaz. Precisamente, Juan de la Encina fue uno de los críticos de arte que más se ocuparon de la muestra (5), en la que veía claros signos de esperanza para el futuro asentamiento del arte moderno en la Península y que respalda, en nuestra opinión, la tesis de que en España surgió antes la idea de organizar exposiciones de arte moderno, bajo un criterio diferente al oficial - y principalmente, de propuestas sobre cómo organizar una Exposición que fuera viva y que, en consecuencia, conectara de modo efectivo arte moderno y público -, que la de crear una institución que se encargase de aquéllas y de otras actividades divulgadoras. Del mismo modo, la Sociedad de Artistas Ibéricos que nazca en 1925 se debe entender como la cristalización de un doble proceso, artístico e intelectual, y no como un fenómeno extraordinario o singular. Por lo que respecta a las manifestaciones artísticas, no sería del todo cierto afirmar que, hasta la década de los años veinte, Madrid no había acogido ningún tipo de arte moderno. Desde 1915 se suceden algunas exposiciones de indudable interés, como la de Pintores Íntegros que organiza Ramón Gómez de la Serna, además de contar con la presencia de artistas nada academicistas, como Celso Lagar o Rafael Barradas (6), todo ello sin olvidar las actividades del grupo ultraísta; estas presencias cambiaron el panorama artístico madrileño y, en gran medida, abonaron el terreno para la creciente presencia, a partir de 1923, de artistas con aspiraciones renovadoras, junto a los cuales no debemos cometer el error

de prescindir de aquellos pintores que hoy consideramos menos modernos, pero que conformaron, en igual o mayor medida, el ambiente artístico de Madrid, puesto que eran más numerosos y tenían, en general, mejor acogida entre el público.

Comenzaremos este itinerario por las salas de exposiciones en el año 1922 porque antecede a los primeros llamamientos que hasta ahora conocíamos para la creación de una asociación de artistas independientes, y por extensión, para la creación, en 1925, de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Así, en enero de 1922 el pintor aragonés Rafael Aguado Arnal expone 35 cuadros, principalmente paisajes, en los salones del Ateneo, mientras que el Círculo de Bellas Artes muestra la serie de grabados de Goya titulada "La Tauromaquia". Al mes siguiente, lo más destacado es la presencia del paisajista catalán Joaquín Terruella en el Salón Arte Moderno, mientras que en Barcelona las Galerías Dalmau acogen sendas exposiciones de la Asociación Catalana de Estudiantes - en la que estaba integrado el joven Salvador Dalí - y la Agrupación de Artistas Catalanes, con cuadros de Ferrán Callicó, Creixams o Guardia, entre otros.

En marzo se produce el ingreso del pintor Fernando Álvarez de Sotomayor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Exposición de arquetas artesanales de Adolfo Fargudi en el Salón Vilches. Como era habitual entonces, al comenzar la primavera también renace la actividad y si en Barcelona podemos destacar la Exposición de los pintores Ignacio Genover y Jacinto Oliver en las Galerías Dalmau, en Madrid el mes de abril avanza con la Exposición de bustos policromos - en la que participaron Quintín de Torre, Eva Aggerholm, José Bueno, Ignacio Pinazo, José Planes, Torre Isunza, Julio Vicent, Juan Cristóbal y Angel Ferrant -, celebrada en el Palacio del Retiro, así como las muestras de Eugenio Hermoso y Nicolás Raurich en el Palacio de Bibliotecas y Museos y en el Salón Lacoste, respectivamente.

En mayo, el Museo de Arte Moderno dedica un homenaje al ceramista Daniel Zuloaga, tío del célebre pintor Ignacio Zuloaga; Eduardo Chicharro ingresa, el día 14, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Bernardino de Pantorba expone sus paisajes en el Ateneo. Pese a todo, el acontecimiento del mes es la celebración de la Exposición Nacional de Bellas Artes, que concentra la atención de críticos y público pese a que, como en las ediciones anteriores, ofrece muy escasas novedades de interés.

El certamen oficial estimula al resto de entidades y junio se presenta, ciertamente, muy completo en cuanto a exposiciones. Como en años anteriores, José Francés organiza en el Palacio de Bibliotecas y Museos una nueva edición del Salón de Humoristas (el VIII), en la que destaca la presencia de Rafael Barradas y la invitación a tres pintores: José Gutiérrez Solana, José Pinazo y Gregorio Prieto; en ese mismo edificio, el asturiano Evaristo Valle expone más de 50 obras y tiene lugar una Exposición de Dibujos (1750-1860), organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte.

El inicio del verano, época de menor atractivo por la ausencia de público y la mayor dificultad para realizar las gestiones, apenas ofrece las exposiciones póstumas de Francisco Pradilla, en su propio estudio madrileño, y de Villegas, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ambas en julio. Hasta octubre no varía mucho el panorama y, en el resto de la Península, únicamente podemos destacar la Exposición de Gregorio Prieto en Valdepeñas y, sobre todo, el éxito de la Exposición de Julio Romero de Torres en Buenos Aires; ese mes de octubre, en cambio, se inaugura uno de los escasos locales privados, la Galería Sagaseta (se estrena con paisajes de Francisco Pons y Arnau); la Asociación de Pintores y Escultores celebra el III Salón de Otoño y, por último, el Salón Arte Moderno reúne una Exposición de artistas murcianos a la que faltaron, sin embargo, José Planes, Luis Garay y Pedro Flores.

Los dos últimos meses de 1922 se cubrirán con diversa fortuna; en noviembre, la Asociación de Artistas Vascos organiza en Bilbao una muestra de dibujos de Gustavo de Maeztu, mientras que en Madrid lo más destacable fue el concurso para el monumento a Ramón y Cajal, que ganó finalmente Victorio Macho y que tan presente estaría en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925. En diciembre, los hermanos Zubiaurre exponen con éxito en la galería parisina Georges Petit, mientras que en el Ateneo madrileño se inaugura la Exposición titulada Cuatro pintores modernos (Rafael Barradas, Cristóbal Ruiz, Gabriel García Maroto y Javier Winthuysen) que se prolongaría hasta enero de 1923.

Si enero de ese año 1923 comienza en Barcelona con el certamen de pintura que había convocado Lluís Plandiura (7), en Madrid se suceden la Exposición de Francisco Cossío en el Ateneo y el homenaje a Romero de Torres por su éxito en Argentina, acto que tuvo lugar en el Hotel Ritz; al mes siguiente, Juan de Echevarría se presenta por segunda vez en solitario al público madrileño (la primera había tenido lugar en 1916), en el Museo de Arte Moderno; en el Círculo de Bellas Artes, conviven dos muestras muy diferentes, el III Salón Internacional de Fotografía y la Sociedad Artístico-Literaria de Cataluña, que presenta obras de Joaquim Mir, Alejandro de Cabanyes o Nicolás Raurich, entre otros.

En mayo, el Círculo de Bellas Artes - que se mostraría como una de las entidades culturales más activas de España - organiza exposiciones individuales del pintor catalán Ramón Pichot y de Carlos Lezcano, pintor activo ya desde el s. XIX. El caricaturista catalán Luis Bagaría recibe un merecido banquete de homenaje por su labor, acto al que acudieron algunos de los participantes en la Manifestación de Arte Valenciano, celebrada en esos momentos en el Palacio de Exposiciones del Retiro, y que habían integrado, entre otros, los pintores Muñoz Degraín, José Benlliure o Cecilio Pla y los escultores Juan Adsuara y Julio Vicent.

A diferencia de 1922, en este año el Salón de Humoristas (el IXº) se celebra en junio, e incluye obras del expresionista alemán Willi Geiger y de tres jóvenes pintores murcianos: Luis Garay, Pedro Flores y Ramón Gaya. Más importantes son las dos exposiciones que organizará el Museo de Arte Moderno: la primera, del paisajista Fernando de América, y la segunda, de Gustavo de Maeztu, del que se reunieron 22 óleos y 27 dibujos. Por lo demás, el verano transcurre sin nada reseñable, si exceptuamos la muerte, en su madrileña casa de Cercedilla, de Joaquín Sorolla; en octubre, el IV Salón de Otoño pasará, de nuevo, desapercibido (8) y al mes siguiente, Quintín de Torre expone sus esculturas en el Salón de la Sociedad Amigos del Arte, mientras que cierran el año las muestras del pintor catalán Rafael Durancamps, en el Círculo, y de Juan Espina, con paisajes castellanos, en el Museo de Arte Moderno.

Pocas exposiciones se celebran en Madrid a comienzos del año siguiente, 1924; en enero podemos mencionar las de Joaquim Mir, en el Salón Nancy; del joven pintor murciano Almela Costa, en el Círculo de Bellas Artes; y las ilustraciones fantásticas de José Segrelles, también en los locales del Círculo. En febrero, José Capuz presenta sus obras en el Salón de la Sociedad Amigos del Arte, Gustavo de Maeztu en el Salón Nancy y el príncipe alemán Constantino de Hohenlohe expone sus cuadros derivados del impresionismo en el Museo de Arte Moderno. La nota fúnebre corre a cargo del escultor Mateo Inurria, muerto el día 21 de ese mismo mes. En marzo se reforman los reglamentos para formar los Jurados de la exposiciones nacionales de Bellas Artes (9); a partir de esa edición, que se celebraría en mayo, se establecen dos Jurados, uno de Colocación y Admisión de obras, compuesto por un crítico de arte (elegido por la Asociación de la Prensa) y por representantes de las entidades artísticas de Madrid, es decir, por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Círculo de Bellas Artes, Asociación de Pintores y Escultores, Asociación Central de Arquitectos, Círculo de Artes Industriales y

Sociedad Española de Amigos del Arte. El otro Jurado, de Calificación, sería elegido por los mismos expositores que hubieran ganado una medalla de primera clase o una de honor en las ediciones anteriores.

En abril, Gregorio Prieto expone en el Museo de Arte Moderno; al mes siguiente, y además de la Exposición Nacional de Bellas Artes (10), Rafael Argelés - pintor de temas orientales - se presenta en el Círculo; Baldomero Gili Roig, ilustrador y pintor, en el Museo⁴ de Arte Moderno, y Rafael Penagos, ilustrador de moda en revistas gráficas como ABC o *La Esfera*, presenta su obra en el Salón Nancy. Más interesante es, sin duda, el mes de junio, con la buena acogida que obtiene la pintura española en el Carnegie Institute de Pittsburg, con obras de Anglada Camarasa, Mir, Rusiñol, Mongrell, Pinazo, Modest Urgell, Martí Garcés, López Mezquita, Gonzalo Bilbao, Vázquez Díaz, Alfonso Grosso, Alvarez de Sotomayor, Eduardo Chicharro, Solana, Ignacio Zuloaga, Néstor, los Zubiaurre, Arteta y Losada.

En Madrid, también en el mes de junio, el Salón Nancy muestra obras de los pintores italianos Morelli, Mancini, Michetti, Casciano, Caprile, Favreto Ciardi y Palizzi, mientras que, en una línea más historicista, el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte muestra una interesante Exposición de códices miniados. Otoño se inaugura, para las artes plásticas españolas, en octubre, con el V Salón de Otoño - a destacar las firmas de Mir, Solana, Eugenio Hermoso, Fernández Balbuena, Martín Durbán, Alberto Sánchez y Gustavo de Maeztu - y con la I Exposición Nacional de Juguetes, celebradas ambas en los Palacios del Retiro. En noviembre, Javier de Winthuysen expone paisajes en el Salón Nancy y tiene lugar la proyectada Exposición-homenaje a Mateo Inurria - que había muerto en febrero - en el Museo de Arte Moderno, mientras que en diciembre el joven pintor alemán Alberto Ziegler presenta óleos, grabados y dibujos en el Ateneo al tiempo que se inauguran las nuevas salas

Vilches, con obras de los Zubiaurre, Eugenio Hermoso y Anselmo de Miguel Nieto.

Respecto a 1925, se produce un incremento del número de actividades que tienen lugar a principios de año, y que culminarán, en mayo, con la primera Exposición de la SAI. Así, en enero destacan dos exposiciones celebradas en el Palacio de Bibliotecas y Museos, la de Cristóbal Ruiz y, organizada por la Sociedad de Amigos del Arte, la de Joaquim Sunyer (17 de enero al 4 de febrero); además, se inauguran muestras del caricaturista Romero Escacena, en el Ateneo, del luminista valenciano José Navarro, en las Salas Vilches, y del paisajista Luis Huidobro, en el Círculo de Bellas Artes. Entre todas estas exposiciones, la más visitada fue la de Joaquim Sunyer; para celebrar este éxito, en febrero se le organiza un banquete-homenaje, que reúne nombres muy importantes: Clará, D'Ors, Díez-Canedo, Chacón y Calvo, Victorio Macho, Manuel Abril, Cristóbal Ruiz, Barral, Vegue y Goldoni, Méndez Casal, Guillermo de Torre, Jorge Guillén, García Lorca, Vázquez Díaz o Juan de Echevarría, y que será uno de los precedentes más inmediatos de la aparición, tres meses después, de la Sociedad de Artistas Ibéricos, puesto que en ese banquete pudo haberse formado incluso el comité de dicha Sociedad.

En marzo, Madrid cierra la Exposición de Gabriel García Maroto (que se había inaugurado el 2 de febrero en el Museo de Arte Moderno) y abre las de Eliseo Meifrén y del ceramista Fernando Arranz, ambas en el Salón Nancy, mientras que Elías Salaverría y José Pinazo exponen en el Museo de Arte Moderno. En Sevilla, el Ateneo celebra su Exposición anual de Bellas Artes, ya en el mes de abril, al tiempo que, de nuevo en Madrid, Jenaro Urrutia muestra sus obras en el Salón Nancy, local que se había convertido en uno de los centros privados más partidarios de la renovación artística madrileña.



Joaquim Sunyer, *La madre*

(*Alfar*, La Coruña, núm. 47, marzo 1925)

El panorama de exposiciones que preceden a la presentación en público de la Sociedad de Artistas Ibéricos (el 28 de mayo comienza su primera Exposición) se completa, ya en ese mismo mes de mayo, con las obras de Ramón Pulido - Círculo de Bellas Artes - y del escultor argentino José Fioravanti, éste en el Museo de Arte Moderno.

En definitiva, a lo largo del período 1922-1925 el ambiente madrileño parece ir evolucionando hacia una mayor oferta en la que, si bien se mantiene la preeminencia del arte tradicional - reforzado por la celebración periódica de exposiciones nacionales y Salones de Otoño - también se desarrollan propuestas más avanzadas, que se calificaban entonces como "modernas". Precisamente para defender mejor los intereses de este arte renovador y para exponer la obra de aquellos artistas que no

podían hacerlo en los centros oficiales y privados que hemos visto, surgirá la Sociedad de Artistas Ibéricos y su ambicioso plan de actuaciones, los cuales, como afirmamos arriba, serán posibles también gracias a los esfuerzos de algunos críticos de arte, que detallamos a continuación.

II.1.2. PROPUESTAS RENOVADORAS DE EUGENIO D'ORS

En abril de 1920, el filósofo y escritor catalán Eugenio D'Ors atacaba la monotonía definidora de toda Exposición de carácter oficial organizada en Madrid, al tiempo que establecía un interesante paralelismo entre arte y política, de modo que defendía el hecho diferencial catalán frente al centralismo y apostaba por la variedad, también en el terreno artístico, frente a la unidad impuesta desde el Estado, "por el placer de que existan Adajas que vengan a cortar el curso potente de los Dueros imperiales" (11).

Además, y a diferencia de las anteriores críticas que se venían haciendo a las exposiciones nacionales, el criterio de selección de Eugenio D'Ors se ofrece como seria alternativa, a lo largo de un programa desarrollado en tres puntos principales: menos obras, pero mejor elegidas; supresión del arte decorativo, que se encontraba en claro declive; por último, aspecto éste de especial importancia, su idea de combinar obras de escultura y pintura, como medio de impulsar aquélla. La razón que esgrime D'Ors es que si el espíritu de modernidad entre pintura y escultura es el mismo, no deben ser tratadas - como se hacía en las exposiciones nacionales - como artes de diferente categoría:

"... Para el año que viene, convendrá tener presente las lecciones del actual. No creo poder esperar para el arte español una etapa de devoción pura a la forma pura. En España, como en Inglaterra o en Rusia, el interés ético es demasiado vivo para que la belleza pueda quedar totalmente emancipada de él...

Para el año que viene bueno será aceptar menos obras, a cambio de que las aceptadas tengan todas derecho a *cimaïse*...

Para el año que viene se preferirá sin duda juntar escultura y pintura, mezclando los envíos; y no dando a la primera, como ahora, a una fría y angustiosa sección especial.

Para el año que viene prescindiríamos de buena gana del arte decorativo y pasaríamos algunos años más hasta que hubiese vuelto a adquirir algún interés... "(12).

Este artículo en *Hermes* representa una de sus incursiones más tempranas en el proceso de caracterización del proyecto de Exposición ideal de arte moderno. Otros momentos significativos a este respecto serían el *Prólogo al Concurs Plandiura 1922-23*, escrito por Eugenio D'Ors el 17 de enero de 1923 desde Madrid y, pocos meses después, la redacción del *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Españoles* y de *Mi Salón de Otoño*. Si en el artículo de 1920 en *Hermes* se limitaba a reclamar un criterio diferente y una mayor selección, en esas tres apariciones posteriores profundiza en aspectos más interesantes, como son la definición del arte moderno como síntesis de clasicismo y contemporaneidad, la necesidad de un proyecto para el arte español que debía estar protagonizado por la colectividad o el liderazgo que ostentaba el arte catalán en el conjunto del arte peninsular moderno (13).

II.1.3. JUAN DE LA ENCINA, GABRIEL GARCÍA MAROTO Y LLUIS PLANDIURA: EL AÑO 1923

Tres años después de dicho artículo de Eugenio D'Ors, las sugerencias de este tipo alcanzarían mayores concreciones, tomas de postura más decididas. El proceso que define los primeros meses de 1923 es conocido hace tiempo, las luchas internas, tensiones y enfrentamientos de esos años han sido detallados por Jaime Brihuega en sucesivas

ocasiones (14), pese a lo cual, dada la importancia de esos documentos, debemos volver a considerarlos. Así, el llamamiento inicial lo realiza Juan de la Encina desde las páginas del periódico madrileño *La Voz*:

"Poco o nada tenemos que esperar ya de los artistas españoles en boga y ya maduros. Su producción ha sido efímera. Apartemos la vista del tristísimo espectáculo que nos dan cotidianamente los artistas de clientela y producción industrial, y veamos si entre los jóvenes se puede cobrar alguna esperanza de un renacimiento más o menos cercano de la moral profesional artística.

Huele a cadáver en las artes nacionales.

¿Cuál es, en este momento, el tono espiritual dominante de la juventud artística? Tal vez pueda representarse por dos corrientes principales. Una que sigue a los llamados en la Prensa maestros de nuestro arte contemporáneo. Esa corriente no será la que traiga la renovación artística que tanto necesitamos. La otra tiene ya, por el solo hecho de su propio impulso, una calidad que apunta al futuro.

Por primera vez desde el Romanticismo, llegan a Madrid a su hora, y no con una generación de retraso, los movimientos nuevos del arte.

Verdad es que no podemos señalar ninguna personalidad española de la nueva generación en Europa; pero si, en efecto, la nueva generación no ha destacado de sí misma quien la represente con acento original y firme, no puede negarse que colectivamente va logrando desalojar de sus poderosas posiciones aquellas formas y maneras artísticas que han dominado pública y oficialmente en Madrid.

Una modesta Exposición en el Ateneo nos mueve a escribir estas líneas: la de Francisco Cossío. Las obras de los jóvenes artistas no deben ser analizadas minuciosamente por la crítica. Basta con descubrir el vigor de su savia" (15).

Sin embargo, el estímulo que motivó la aparición de este artículo de Juan de la Encina no sólo surgiría de su entusiasmo ante la Exposición de Pancho Cossío en el Ateneo; parece a todas luces desproporcionado que

una joven promesa como aquélla le hiciera anunciar, con tal convencimiento, el pronto cambio de la situación del arte moderno en Madrid. En nuestra opinión, dicha reacción se explicaría también porque en los mismos lugar y tiempo - en el Ateneo de Madrid - se celebraba otra Exposición que le ofrecía, en buena lógica, mayores motivos para el optimismo. Nos referimos a la muestra colectiva de Javier Winthuysen, Cristóbal Ruiz, Rafael Barradas y Gabriel García Maroto (16), que describe de forma vívida Silvio Lago,seud. de José Francés:

"... Cuatro pintores de diferente temperamento pero, unidos por una cotidiana camaradería, y sobre todo por la *aspiración colectiva de responder a renovaciones picturales que consideran necesarias* (la cursiva es nuestra) han reunido sus obras en una aspiración común.

Ello da al conjunto simpatía, optimista cordialidad. *Anticipa en pequeño lo que pueden ser las futuras Exposiciones de Independientes* (la cursiva es nuestra).

Una floración de juventud y la inquietud dinámica de los que se resignan a estar desligados de su época..."(17).

En el mismo artículo se reafirma, además, la importancia del Ateneo como estratégica base de operaciones para la futura renovación del arte en Madrid (18); de hecho, el máximo responsable - junto a Augusto Fernández - de organizar esa Exposición colectiva no es otro que Ángel Vegue y Goldoni, a quien veremos, cuando llegue el momento, en perfecta comunión de intereses con la Sociedad de Artistas Ibéricos y con su principal promotor, Manuel Abril.

Parece que dicha Exposición colectiva del Ateneo actuó como eficaz catalizador, puesto que a partir de ese momento se iniciaría, por parte de críticos y artistas, una actividad tan intensa y continuada en el tiempo que terminará por desembocar en la creación, ya en 1925, de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Así, el 1 de febrero de 1923, sólo cuatro días después de esa crónica sobre Cossío que firmaba Juan de la Encina,

el escritor vasco vuelve a la carga con un artículo que ofrece como primicia la información de que el coleccionista catalán Lluís Plandiura planeaba realizar en Madrid una Exposición con parte de sus fondos, proyecto del que era principal valedor Eugenio D'Ors, quien el 17 de enero de ese mismo 1923 había escrito el *Pròleg al Concurs Plandiura 1922-23* (19). Encina será, además, uno de los primeros en hacerse eco de la sutil operación estética tan bien explicada en dicho prólogo orsiano, y que consistía en una visión personal del arte moderno español y de su futuro, principalmente tomando como referencia el arte catalán más reciente:

"El sr. Plandiura trata de traer a Madrid, para la primavera o el otoño próximos, una colección completa de la pintura catalana durante el último medio siglo. Con ello nuestra visión del arte moderno español se ampliará notablemente, pues lo cierto es que aquí lo vemos fragmentariamente..." (20).

Pocas semanas después, el 24 de febrero, *La Voz* publica una carta que el pintor y escritor manchego Gabriel García Maroto había leído durante el banquete en homenaje a Juan de Echevarría por el éxito de su Exposición en el Museo de Arte Moderno. Dicho texto, que entre todos hemos convertido en uno de los oráculos de la renovación del arte español moderno, merece ser transcrito en su gran parte:

"... Buscar a sus semejantes, entenderse con sus semejantes, atacar a sus enemigos con un deseo de triunfo puro, ésa debe ser la labor de todo hombre que no se halle viciado; ésa debe ser la labor de esos artistas de excepción; ésa debe ser nuestra labor ante unos artistas y un crítica de halagos, codicias, vanidades.

No sabéis la indignación que da el pensar en la ineficacia a que está condenado cierto tipo de artistas confinados dentro de sí mismos o influyendo insuficientemente en radios terriblemente limitados.

Son pocos, sin duda, y se hallan perdidos casi por entero en el conocimiento mutuo...

¿No será posible - yo lo advierto fácil - reunir todas las primaveras, desde la de este año, unas docenas de obras escogidas con atención entre las que producen en su aislamiento esos hombres? Se les mostraría unidos, animados de la fe que da la buena y honrosa compañía; acaso se les pusiera en ocasión de dar un fruto más perfecto.

¿Sería difícil crear un comité, escogido entre los que se han significado más por su capacidad y pureza artística, que se encargase de la labor organizadora de esta primera Exposición?

¿No sería posible conseguir de la Sociedad de Amigos del Arte sus salones para este fin? ¿No encontraríamos gentes capacitadas para dar conferencias divulgadoras durante la celebración de los certámenes?

Que no haya paz, que 'no es posible callarse y permanecer tranquilo sino cuando se tienen flechas y un arco; de otro modo, se charla y se disputa'.

¿Sería difícil conseguir que la comisión organizadora de la Exposición antedicha la formarían, pongo por conocidos, Juan de la Encina, Juan de Echevarría, Eugenio D'Ors, Javier Nogués - ese fino espíritu catalán -, Juan Ramón Jiménez y M. Abril..." (21).

El encendido discurso de Maroto prendió en el espíritu de Juan de la Encina quien, en un tono bastante alejado de su serenidad habitual, le responde con estas palabras:

"Sr. Gabriel García Maroto: La lectura de sus palabras me ha impresionado gratamente. En primer lugar, porque no todos los días se oye en el ámbito madrileño la voz de un artista que expresa públicamente su opinión de combatiente; y luego, porque no se limita Vd. a opinar, sino que propone algo hacedero y que, de realizarse como se debe, ha de ser eficacísimo en la renovación del arte nacional.

Lo mejor del arte español contemporáneo, lo más original, lo más vivo, lo más estéticamente honesto, anda por el mundo disperso, sin que hasta ahora hay surgido la fuerza coordinadora que le dé cohesión...

Como los tiempos maduran las ideas, me parece que hemos llegado a la ocasión propicia en que el pensamiento puede convertirse en tangible y visible realidad...

Sólo por dejación de los artistas independientes todavía se revisten de una apariencia de poder esos elementos dañinos y rezagados del arte de la Regencia. Es, pues, la hora de los 'independientes', de los artistas sensibles y hondamente preocupados con los problemas de su arte y su tiempo y, por consiguiente, es también hora de organizarse y dar al ambiente madrileño toda la complejidad y valor que posee actualmente el arte español contemporáneo" (22).

El intercambio epistolar culminaría el 7 de marzo con otro artículo de significativo título, "Hay que crear el Salón de Independientes" (23), donde Encina transcribe la carta que le había enviado Lluís Plandiura, en la que el destacado coleccionista catalán se ofrecía como miembro del futuro comité organizador, añadiendo su promesa de adquirir cinco obras de cada uno de los expositores de esa esperada Exposición de arte moderno:

"... Los trabajos para la realización de la empresa iniciada deberán iniciarse inmediatamente. No soy partidario de dar vueltas teóricas a estas empresas. La celebración del Salón debe tener lugar, a más tardar, en el próximo otoño.

Nuestra primera reunión debe celebrarse entre los días 20 y 25 de este mes, fecha en que tengo facilidad para encontrarme en Madrid" (24).

El crítico vasco concluirá dicho artículo en un tono de total convencimiento: "La idea que expuso a estas columnas el pintor Maroto ya está en marcha" (25).

II.1.4. LA SOCIEDAD DE ARTISTAS ESPAÑOLES Y *MI SALÓN DE OTOÑO*: LA REAPARICIÓN DE EUGENIO D'ORS

En efecto, las reuniones se produjeron en abril, mayo y junio de 1923 (26), dando origen a la Sociedad de Artistas Españoles, en cuyo *Manifiesto* se imponen con claridad las propuestas - en torno al arte de aspiraciones clasicistas que debía exponer la recién creada Sociedad - del binomio D'Ors-Plandiura (27); únicamente en ese momento, en que el *Manifiesto* revela las expectativas de unos y otros, es cuando el resto del comité abandona, al no aceptar las directrices de Plandiura y D'Ors, y cuando la Sociedad de Artistas Españoles se desintegra.

La reacción es muy distinta en D'Ors. Si no había podido llevar a la práctica sus ideas sobre la Exposición, nadie le impediría concretarlas de forma personal en un libro, que titularía *Mi Salón de Otoño* (28). Tras el fracaso de la Sociedad de Artistas Españoles, creará este ensayo sobre líneas de actuación ya presentes en el *Manifiesto* de aquella Sociedad. Al tratarse de una propuesta estrictamente personal, acepta esa misión titánica-tiránica de liderar un proyecto estético para la colectividad. En ese trance - lograr que ese UNO conectara de manera eficaz con LOS MÁS e incluso, aspirase a influir en TODOS - radicará el posible éxito de la propuesta orsiana, sus ecos y resonancias para las propuestas futuras.

Persigue D'Ors lo que en el *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Españoles* se había denominado "comunicación normal" entre el arte nuevo y el público (29), de la que se debe encargarse, en su opinión, la crítica moderna, de ahí su trascendencia para el futuro. Para D'Ors, era urgente desterrar el individualismo post-romántico, que no había dado los frutos

apetecidos, y postular la comunión de fuerzas para alcanzar un arte nuevo:

"... Empezamos hoy a sentir con más claridad el valor de lo colectivo. Ya hemos averiguado que, en nuestra lucha, o nos salvaremos todos juntos, o nos perderemos todos juntos" (30).

Estas últimas líneas se sitúan en aparente paradoja si tenemos en cuenta que *Mi Salón de Otoño* es producto de un sólo hombre, por lo que se podría entender - tanto este párrafo como otras alusiones en el mismo sentido que se producen a lo largo del ensayo - como una llamada a la reagrupación de la recién disuelta Sociedad de Artistas Españoles que, eso sí, debería asumir el liderazgo de D'Ors porque, según él, postulaba el único arte moderno que sería válido para el futuro, el arte clásico y, por ello, eterno. En realidad, D'Ors no hacía sino ampliar conceptos previamente esbozados en el *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Españoles*, tan impregnado de los vapores del elitismo que definió las actuaciones culturales más atrevidas de España a comienzos de siglo:

"Tras de cincuenta años de anarquía, un anhelo ardiente agita hoy a los artistas del mundo. Con plena conciencia, los mejores, difusamente todos, aspiran a un restablecimiento del orden, y a continuar, ahora austeramente y con una probidad perfecta, aquellas tradiciones más escogidas en que se ha cifrado en cualquier tiempo la esencia misma de la civilización... Tan rico en desengaños como en intentos, hoy el arte aprende a obedecer, sin mengua de las originalidades personales, a aquellas nuevas leyes, que son precisamente las leyes eternas. Aprende a buscar y a encontrar el secreto de la fuerza en el seno mismo de la norma.

Forman ya una categoría muy importante los artistas españoles del día que, por las tendencias de su obra y de su fe, han venido a significar una continuación, acordada con la moderna sensibilidad, de la obra y la fe de sus mayores, honor de las famosas pinacotecas. Pero muchos entre aquéllos, conocidos y aun consagrados en metrópolis

extranjeras, o en centros artísticos de la península alejados de Madrid, no han alcanzado, por monstruoso que en realidad sea, comunicación normal con el público. Este, sin embargo, empieza a seguir los esfuerzos de los escogidos, aun de los más audaces, con una curiosidad apasionada, que pronto podría convertirse en devoción. Tanto como los artistas sufre de la incomunicación el público... Para salvar la fatalidad de esta situación, para asegurar el triunfo de los nuevos ideales de orden y depuración artística, se constituye hoy en Madrid una Sociedad de Artistas españoles, organizadora de un Salón de Otoño" (31).

Idéntico sentimiento persiste en las páginas de *Mi Salón de Otoño*, ensayo que, según confiesa su autor, comenzó a redactar al unísono de las reuniones de la Sociedad de Artistas Españoles:

"... Voy a fundar un Salón de Otoño. Reuniré las obras de unos cuantos entre los que en España cultivan el arte nuevo, es decir, el arte continuador del ideal estético de todas las épocas (la cursiva es nuestra), el arte en que se intenta, en proba actitud de aprendizaje, continuar las tradiciones de los Museos..." (32).

De hecho, ya el 17 de enero de ese mismo 1923, D'Ors escribía desde Madrid el *Prólogo al Concurs Plandiura 1922-1923*, donde anunciaba con claridad los primeros conceptos sobre tradición y colectividad como substratos vitales y alimento de sucesivas modernidades, que él hacía encarnar en la joven pintura catalana. A la vista de los admirables resultados, D'Ors reclamaba lo mismo para Madrid, una Sociedad - artística - que sirviera como guía para la otra sociedad, en este caso el público madrileño:

"... Esta forma de éxito ha tenido, además, un valor singular para el artista que a él llegaba. No era un éxito aparte, desligado. No era una victoria de guerrillero. Significaba la incorporación a una sistemática obra de espiritualidad y de belleza; la colaboración dentro de una obra plenamente general y hasta civil..."(33).

Al año siguiente, en 1924, la necesidad de contar con una organización que velase por los intereses del arte moderno se haría aún más evidente tras celebrarse la Exposición Nacional de Bellas Artes. Por todo ello, algunos miembros de la comunidad artística madrileña comenzaron a plantear la urgencia de crear un organismo que renovara los aires artísticos de forma satisfactoria para tantas esperanzas frustradas durante esos dos últimos años.

II.1.5. ORÍGENES DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

El mismo Manuel Abril (34), principal responsable de la Sociedad de Artistas Ibéricos entre 1925 y 1936, es quien ofrece el mejor testimonio sobre los principales miembros del comité, es decir, ese núcleo energético original sobre el que, más tarde, se irán añadiendo diversos miembros, algunos activos y otros únicamente en su condición de simpatizantes:

"Era en 1924 (sic). En un rincón, al fondo del Lyon d'Or, nos reunimos seis o siete: Victorio Macho, Vázquez Díaz, Echevarría, Maroto, Cristóbal Ruiz y el firmante. En 30 ó 40 días formamos una agrupación y abríamos en el Retiro una Exposición de cuadros y esculturas. Enríquez, el secretario de la Sociedad de Amigos del Arte, fue nuestro secretario..." (35).

Así renació, casi dos años más tarde, la Sociedad de Artistas Españoles, que necesitó los vapores vivificantes del café para ofrecer frutos nuevos, en la mejor tradición ramonista o ultraísta. Su refundación, al igual que el segundo *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Españoles* (36) se producía en marzo de 1925. Por lo que hace referencia al texto de este segundo manifiesto, se trata exactamente del mismo que firmaría la Sociedad de Artistas Ibéricos con motivo de su primera Exposición; por el contrario, sí se aprecian diferencias en

cuanto a la nómina de los firmantes del *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, que aparecería en mayo (37), como la ausencia del pintor catalán Ricardo Canals y la presencia de Rafael Bergamín y, sobre todo, de Guillermo de Torre. Este último dato, el de la tardía incorporación de Guillermo de Torre, invalida cualquier hipótesis sobre su participación en la redacción del *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, pese a que a partir de ese momento, y en los años de la República, se convertirá en uno de los principales baluartes de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Junto a Manuel Abril y Gabriel García Maroto, será el representante más autorizado de la Sociedad de Artistas Ibéricos, como indican las crónicas periodísticas de la la primera Exposición, que recogen que fueron ellos tres quienes guiaron por las diferentes salas al Subsecretario de Instrucción Pública y al Director General de Bellas Artes; años más tarde, Ernesto Giménez Caballero también respaldaría la importancia de ese triunvirato en la aparición de la SAI (38). Precisamente, uno de ellos, Gabriel García Maroto, fue el encargado de establecer los contactos para que los artistas españoles que vivían en París mandasen obras a la primera Exposición, como pone de manifiesto una carta que envía al pintor Manuel Ángeles Ortiz y que conserva el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Sea como fuere, un mes antes de esa inauguración, Juan de la Encina, perfectamente informado de las intenciones y avances del comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos, realiza el primer análisis reposado tras esos dos intensos años de lucha, en un tono que será triunfalista ante la certeza de la ya inminente Exposición:

"... Madrid, poco a poco, va constituyéndose en centro vital de atracción de todos los artistas españoles, sean cuales fueren sus tendencias y orientaciones, y de cómo va recobrando su sentido de capitalidad artística.

Madrid está de muda en lo artístico; algún galardón le cabe a la crítica en esta iniciación de cambio, pues ha sabido tomar posiciones

liberales... y ha puesto calor y amor en sostener los gérmenes de renovación que lentamente iban apareciendo..." (39).

II.1.6. NOTAS

- (1) Juan de la Encina, "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *España*, Madrid, núm. 16, 14-V-1915, pp. 6-7.
- (2) Vid., Jaume Vidal i Oliveras. *Josep Dalmau i Rafel. Pintor, restaurador i promotor d'art*, tesis doctoral de la Univ. de Barcelona, 1993 y *Josep Dalmau. L'aventura per l'art moderne*, Manresa, Fundació Caixa de Manresa, 1993.
- (3) Es decir, llegaba a Bilbao una extensa nómina de los protagonistas del arte impresionista y post-impresionista, quedando establecido ahí su horizonte.
- (4) A la nómina de pintores hay que sumar los de la sección de escultura, con Alegre, Armengol, Barrenechea, Borrell, Casanovas, Chauklin, Costa, Valentín Dueñas, Gargallo, Julio Antonio, Emilio de Madariaga, José Pujol y Quintín de Torre.
- (5) El mejor testimonio de aquella Exposición lo constituye el número monográfico que dedicó la revista *Hermes*, donde se incluyen diversos artículos de Moreno Villa, Juan de la Encina,... y 45 reproducciones de obras allí presentes. Vid., "La Exposición de Bilbao", *Hermes. Revista del País Vasco*, Bilbao, núms. 46-47, 30-IX-1919, pp. 300-307. Dicha Exposición había sido anunciada con muchos meses de adelanto por el propio Juan de la Encina. "La Exposición Internacional de Bilbao", *España*, Madrid, núm. 214, 15-V-1919, pp. 11-12, autor que volverá a esos mismos temas cuando se produzca dicha Exposición. Cfr., Juan de la Encina. "Notas sobre la Exposición de Bilbao", *España*, Madrid, núm. 232, 18-IX-1919, pp. 12-13.

(6) De estos años cruciales en la renovación del ambiente artístico madrileño se ocupa extensamente la tesis que Isabel García está escribiendo en estos momentos.

(7) Vid., apartados II.1.2. y II.1.3.

(8) Las expectativas que se habían creado, y que nunca llegaron a cumplirse, en torno a los Salones de Otoño como vehículo de renovación artística, serían una de las causas del nacimiento de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925.

(9) La escasa imparcialidad y formación en arte moderno de los Jurados venía siendo objeto general de crítica y, al igual que sucedió con los Salones de Otoño, su incapacidad o desinterés por acoger el arte más moderno convierte a las exposiciones nacionales en otro de los motivos de la aparición de la SAI.

(10) Exposición que se comenta en el apartado II.4.2.

(11) Eugenio D'Ors. "Glosario. Salón de Madrid", *Hermes. Revista del País Vasco*, Bilbao, núm. 62, 30-IV-1920, pp. 461-467.

(12) Ibid.,

(13) Estos tres episodios se analizan con más detenimiento en el apartado II.1.4.

(14) Vid., Jaime Brihuela, "La Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", cat. *Exposición conmemorativa de la "Primera Exposición de Artistas Ibéricos"*, Madrid, Club Urbis, 1975, y "La ESAI y el arte

español en la bisagra de 1925", cat. *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, MNCARS, oct. 1995-en. 1996, pp. 17-31.

(15) Juan de la Encina, "La nueva generación artística", *La Voz*, Madrid, 26-I-1923.

(16) Los tres últimos artistas serán nombres decisivos, cada uno en su papel, en la formación y primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, en 1925.

(17) Silvio Lago (seud. de José Francés). "Cuatro pintores modernos", *La Esfera*, Madrid, 27-I-1923.

(18) Cfr., Francisco Carantoña. *Nicanor Piñole. Vida, obra y entorno del pintor*, Gijón, Langa, 1964, p. 119.

(19) La Exposición con las obras aceptadas se celebró en las Galerías Laietanes, Barcelona, a partir del 27 de enero de 1923. Cfr., Joan Ainaud de Lasarte. *Eugeni D'Ors*, discurso pronunciado en la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi, Barcelona, 1981, p. 17.

(20) Juan de la Encina. "Un mecenas catalán", *La Voz*, Madrid, 1-II-1923.

(21) Gabriel García Maroto. "Carta a Juan de la Encina", *La Voz*, Madrid, 24-II-1923.

(22) Juan de la Encina. "De carta a un pintor", *La Voz*, Madrid, 28-II-1923.

(23) Llamo la atención sobre cómo, en esos momentos iniciales, las referencias a la futura denominación de la Asociación son de índole

estética, no política, aspecto que cambiará cuando, en mayo de 1925, se funde la Sociedad de Artistas Ibéricos. Vid., apartado II.2.6.2.

(24) Juan de la Encina. "Hay que crear el Salón de Independientes", *La Voz*, Madrid, 7-III-1923.

(25) *Ibíd.*,

(26) Cfr., Eugenio D'Ors. *Mi Salón de Otoño*, Madrid, Suplemento núm.1 a la Revista de Occidente, 1924, pp. 5 y 6.

(27) Debo remitirme de nuevo al artículo de Jaime Brihuega. "La ESAI y el arte español en la bisagra...", op. cit., pp. 17-31.

(28) Eugenio D'Ors. *Mi Salón...*, op. cit.

(29) El texto íntegro de ese Manifiesto está recogido en Eugenio D'Ors. *Mi Salón...*, op. cit., pp. 9-10.

(30) Eugenio D'Ors. *Mi Salón...*, op. cit., p. 20

(31) *Ibíd.*, pp. 9 y 10.

(32) *Ibíd.*, pp. 6-11.

(33) Vid., Eugenio D'Ors. *Prólogo al Concurso Plandiura 1922-1923*, Barcelona, Galerías Laietanes, 1923.

(34) Manuel Abril García, n. en 1884 y m. en 1943, además de escritor de cuentos, colabora en muchas publicaciones, entre ellas *Ateneo* (1908-1911), *La Mañana* (1910), *La Ilustración Española y Americana* (1915),

España (oct.-dic. 1920), *La Nación* (1928-1929), *Luz* (1932-1934), *Blanco y Negro* (1930-1936), *ABC* (1939-1940) y *Arriba* (1940).

(35) Manuel Abril. "Exposición en San Sebastián de arte moderno", *Blanco y Negro*, Madrid, 20-IX-1931.

(36) Fue muy recogido en la prensa madrileña: 31-III en *Heraldo de Madrid*, *La Voz e Informaciones*, precisamente los tres medios más partidarios de la futura SAI; el 1-IV en *El Debate*, *La Época* y *La Libertad*; el 2-IV, en *ABC* y *El Sol*.

(37) *Alfar*, La Coruña, núm. 51, julio de 1925, p. 2.

(38) Ernesto Giménez Caballero. "El Robinsón entre sus amigos los salvajes ibéricos (I)", *Robinsón Literario de España*, núm. III (*La Gaceta Literaria*, núm. 117), Madrid, 1-XI-1931, pp. 13-15.

(39) Juan de la Encina. "En torno a las Exposiciones", *La Voz*, Madrid, 25-IV-1925.

II.2. CARRUSEL DE AUSENCIAS Y PRESENCIAS

II.2.1. INTRODUCCIÓN

Manuel Abril, José Bergamín, Rafael Bergamín, Emiliano Barral, Francisco Durrio, Juan de Echevarría, Joaquín Enríquez, Oscar Esplá, Manuel de Falla, Federico García Lorca, Victorio Macho, Gabriel García Maroto, Cristóbal Ruiz, Adolfo Salazar, Ángel Sánchez Rivero, Joaquim Sunyer, Guillermo de Torre y Daniel Vázquez Díaz.

Éstos son los nombres de los 18 firmantes del primer *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos* (1); sin embargo, se pueden redactar otras listas que serán bastante más aclaratorias. En primer lugar, la de los verdaderos protagonistas de la SAI, Manuel Abril, Maroto y Guillermo de Torre y, en menor medida, Echevarría, Macho y Cristóbal Ruiz; el resto de firmas no serían más que meras adhesiones de apoyo o muestras de simpatía hacia ese proyecto, eso sí, con abundante presencia de músicos, escritores y de artistas algunos de los cuales, como Sunyer o Vázquez Díaz, tenían sus reservas al respecto. Mayor interés tiene el ejercicio de enumerar las ausencias reseñables, principalmente Juan de la Encina, Eugenio D'Ors, José Ortega y Gasset y, en especial, de los artistas catalanes, cuya actitud debemos entender en términos no exclusivamente artísticos. Por todo ello, como primera tarea se impone descifrar ese sutil juego de intereses que terminaría por configurar de manera decisiva la naturaleza de un proyecto tan ambicioso como fue, en ese año de 1925, la creación de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Juan de la Encina, seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal, aporta un primer dato a tener muy en cuenta, en medio de un cuerpo tan esclerotizado como el del ambiente artístico de Madrid: "la Sociedad de Artistas Ibéricos se crea no hace más de dos meses" (2). La importancia de este dato queda confirmada cuando lo encontramos repetido, incluso, en

medios de comunicación del resto de la Península; es el caso de un periódico de Valencia, donde Luis de Galinsoga se mostraba asombrado, con toda razón, de esa capacidad de organización, bastante desconocida hasta ese momento en el solar madrileño:

"... Ya el sólo hecho de que en tres meses se haya gestado esta Asociación acusa una fuerza de impulsión digna de ser mirada con esperanza o alarma, con simpatía u hostilidad, pero con interés y expectación..."(3) .

Esa misma idea del escaso tiempo que medió entre la creación de la Sociedad de Artistas Ibéricos y su primera Exposición queda ratificada por el testimonio directo de uno de los participantes, el pintor Nicanor Piñole, quien solicitaba más información sobre la recién nacida Sociedad a su amigo Juan Menéndez Arranz, a la sazón residente en Madrid. La respuesta permite, por así decirlo, entrar en aquellos santuarios donde se comenzaban a celebrar - aún en semiclandestinidad - los primeros oficios del "arte nuevo" en España:

"Recibí tu carta de fecha 6 del corriente (mayo) y desde entonces he procurado enterarme de lo que hubiera acerca de la proyectada Exposición de que me hablas. Hasta ayer no he logrado saber nada pues Vegue no viene por el Ateneo y Encina no suele ir ahora por el "Gato Negro". Por fin di con Juan Cristóbal, me dijo que sabía poco, pues aunque a él le habían invitado, como se figuraba que se intentaba hacer con ella el caldo gordo a alguien y él no estaba dispuesto a formar en el coro, no había pensado más en el asunto.

Fui a ver a Abril, pero no estaba en su casa de Torrijos, 13; 1º"
(4).

En efecto, Manuel Abril era ya, desde esos escarceos iniciales, el máximo responsable de todo cuanto tuviera relación con la Sociedad de Artistas Ibéricos, como confesaría él mismo en el epígrafe inicial del artículo que realiza para defender las obras y artistas que él había

seleccionado para la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos del acoso de las críticas más intransigentes, al tiempo que afirmaba que todas estaban animadas por un mismo espíritu estético y actual:

"Tengo una responsabilidad directa en la elección de los cuadros de la Exposición; estas palabras tendrán que ser, no ya sólo crítica o reseña, sino más bien ajuste de mis cuentas o de mis responsabilidades ante todos..." (5).

II.2.2. DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ

De hecho, el nombre de Manuel Abril es el primero que aparece en una amplia lista que proporciona muchos años después el pintor Daniel Vázquez Díaz, en la cual, pese a existir algunos errores - sin duda, por la edad y la lejanía respecto al tiempo en que se produjeron los hechos - es muy interesante por los nombres que incluye y por su estrecha ligazón personal al proyecto de la Sociedad de Artistas Ibéricos:

"M. Abril, Adolfo Salazar, Ángel Terrant (sic), Rafael Alberti, García Lorca, Barradas, Eugenio D'Ors, Victorio Macho, Cristóbal Ruiz, Antonio Espina, Juan Echevarría, Guillermo de Torres (sic), Victor de la Serna, Sunyer, Bagaría, Rafael Benet, Solana, algunos pintores polacos, entre ellos Salou Sabadoski y Paskievich (sic), que vivieron muchos años en Madrid; Roberto Delaunay, a la sazón también en España, Almada, Regoyos, Mercadé, Grau Sala, Moreno Villa, Iturrino, Bores, Angeles Ortiz, Pérez Rubio, Frau, Valencia, Alberto, Evaristo Valle, Piñole, Gómez de la Serna, Mompou, Cossío, Gregorio Prieto, Hidalgo de Caviedes, Pedro Flores, Cristino Mallo, Planes, Ernesto Halfter, Rosario de Velasco y el que esto escribe" (6).

Se trata, más bien, de una enumeración de nombres que en un momento u otro, durante la Dictadura o la República, se vieron implicados en las sucesivas puestas en escena de la Sociedad de Artistas Ibéricos, como

Almada, Pérez Rubio, Gregorio Prieto, Hidalgo de Caviedes, Pedro Flores, Rosario de Velasco y él mismo, así como de una lista casi general de los miembros de la vanguardia española del primer tercio del s. XX.

El artículo de Vázquez Díaz aporta otros datos de interés, que conforman la prehistoria de los Ibéricos; por ejemplo, que se reunían en el Café Lyon d'Or, situado en la calle Alcalá, y que comenzaron, bajo el aspecto de reuniones informales, a principios de los años veinte, dato que se corresponde con otros que aportará Eugenio D'Ors, como más tarde veremos. Llegados a este punto, se plantea la pregunta central al respecto de Vázquez Díaz y la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos: si el artista participó activamente en el proyecto desde aquellas primeras reuniones, ¿por qué sólo estuvo presente en el comité y no expuso obra alguna en la Exposición de 1925? y, por el contrario, ¿por qué estuvo omnipresente en las posteriores apariciones de la SAI, celebradas ya durante la Segunda República?.

La naturaleza de la Sociedad de Artistas Ibéricos, tanto el programa teórico de su comité como la misma selección de los artistas que integraron la primera Exposición, no fue determinante para el caso de Vázquez Díaz puesto que aquélla apenas cambiaría cuando se instaure el nuevo régimen, la Segunda República - si acaso, optó por una mayor intervención en la política cultural - y Vázquez Díaz, por el contrario, sí expondría con la SAI durante los años treinta. Además, ambas partes implicadas - Daniel Vázquez Díaz y los Artistas Ibéricos - compartían, como afirma el pintor onubense en ese mismo artículo, idénticas ilusiones por cambiar la situación de las artes en España:

"Un ansia fresca, gozosa, creadora se expandía en el aire y se concretaba en las obras de todos ellos, ricas de contenido ideológico. España, en aquellos tiempos, conservaba compromisos y trabas del arte envejecido de normas pretéritas; no sabía desligarse de la ranciedad pictórica que retardaba su aparición en el mundo de la nueva creación

artística. Sin embargo, en 1920 pensábamos ya de otro modo, con una orientación estética cada vez más firme y eficaz. 'Hemos de pertenecer a nuestro tiempo' - decíamos -. Ya era hora de empezar la renovación que nos proponíamos, unidos en un mismo entusiasmo" (7).

Este párrafo ayudaría a explicar en parte el hecho de que, pese a ser uno de los firmantes del primer manifiesto, decidiera no exponer sus obras junto a las de esos jóvenes que, como bien suponía, iban a ser maltratados por una parte de la crítica, la más reaccionaria. No acudiría por temor a perder más que ganar: perder su excelente posición social, sus posibilidades de ascenso, p. ej. en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, que se habrían visto seriamente afectadas si se le identificaba con los jóvenes ibéricos más "radicales", algunos de los cuales habían sido alumnos suyos. De hecho, cuando en otoño de 1923 le fue negada la cátedra de profesor de Pintura en dicha Escuela, las fuertes protestas estudiantiles ante lo que consideraban una injusticia fueron encabezadas por uno de los jóvenes más destacados en la Exposición de la SAI de 1925, Salvador Dalí (8). Con esa voluntaria marginación, Vázquez Díaz evitaba que las feroces críticas de los miembros más conservadores del arte madrileño también le alcanzasen, perjudicándole.

El tiempo pareció reafirmar esta hipótesis. En 1927, Vázquez Díaz triunfa en su tercera Exposición individual, celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos, y consigue el favor y amistad de Alfonso XIII; cinco años más tarde, ya bajo otro régimen político pero con las mismas instituciones artísticas, obtiene la cátedra de Pintura Mural en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1932), mientras que en 1934 recibe la tan buscada Medalla de Primera Clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes por el *Retrato de Dimitri Tsapline*, el escultor ruso (9).

II.2.3. JUAN DE LA ENCINA

Más problemática, si cabe, es la postura que adoptaría Juan de la Encina respecto a la Sociedad de Artistas Ibéricos, puesto que ni forma parte del comité ni firma el primer *Manifiesto* pese a que se había distinguido como el crítico de arte que más había luchado - desde 1915, de forma activa e insobornable - por la renovación del arte español moderno.

Como hemos visto, había sido el principal inspirador ideológico de la necesidad de organizar exposiciones de arte bajo un criterio diferente y moderno, desde su tribuna en la revista *España* y en el periódico madrileño *La Voz* (10). Entonces, ¿por qué tampoco aparece su nombre entre los firmantes del *Manifiesto*?. En el texto de la conferencia que pronunció durante la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos - leída el 6 de junio de 1925, llevaba por título *Algunas tendencias de la pintura española contemporánea* (11) - se sugieren algunas de las claves de su no implicación directa en el comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos, llegando a la conclusión de que Encina participaba sólo de unas mismas inquietudes y esperanzas, pero que prefirió seguir por su propio camino, de gusto menos atrevido como sabemos. En conclusión, podemos afirmar que los de la Sociedad de Artistas Ibéricos y Juan de la Encina son dos caminos encontrados a posteriori:

"Vuestra causa es mi causa. Diez años largos de trabajos - ahora comienzo a creer que no han sido absolutamente estériles - por la renovación y moralización del ambiente artístico nacional creo que me conceden algún derecho a la pretensión de considerarme como uno de tantos entre vosotros - sean cuales fueren los puntos, si los hubiere, doctrinales o de apreciación concreta de obras y movimientos estéticos que nos pudieran separar. No reclamo, pues, a priori, el derecho, o más

bien, el honor, de figurar en vuestra línea de combate. No soy - bien lo sabéis - de aquéllos que tienen la refinada costumbre de acudir en socorro del vencedor, ni vosotros sois todavía los vencedores; soy, por el contrario, de los que dan liberalmente su apoyo, grande o chico, como fuere, a los que creo tienen el derecho y el deber de vencer. Amigos Artistas Ibéricos: considero que estáis en este caso" (12).

Comparte Encina el mismo espíritu, el mismo afán de renovación, pero no el aprecio de determinadas obras en concreto; piénsese que Juan de la Encina, en la frontera del año 1925, seguía admirando sólo cierta pintura como la de Ramón y Valentín Zubiaurre, Darío de Regoyos, el impresionismo francés y, como mucho, Cézanne (13). Además, el principal punto de divergencia residiría en una cuestión de diferentes velocidades, y es que Juan de la Encina siempre apoyó la renovación del arte español, pero sólo a partir de la modernización de la propia tradición, mientras que algunos de los jóvenes "ibéricos" confiaban en un cambio más drástico de la situación del arte en España:

"Bien sé que los más jóvenes entre vosotros, amigos Artistas Ibéricos, han tachado de su vocabulario artístico la palabra tradición. Por mi parte, quisiera verlos en plan de tomarla de nuevo y que la ostentaran como enseña. Me explicaré. Creo que vosotros representáis como nadie la tradición, porque representáis la vida, porque seguís el impulso vital de su fuerza creadora"(14).

II.2.4. JOSÉ ORTEGA Y GASSET

En parecida tesitura a la del crítico vasco se encuentra el filósofo madrileño José Ortega y Gasset; ambos se habían distinguido por sus ansias de renovación de la vida española y, sin embargo, ambos permanecerían voluntariamente ajenos a la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. En el caso concreto de Ortega, se sitúa en el centro de esa encrucijada - de todo orden: social, político, cultural

- en que acabó convirtiéndose, para España, el año 1923. Entre el 26 de enero de 1923, cuando Juan de la Encina reclama la necesidad de un cambio de rumbo en el Arte Español Contemporáneo, estableciendo por vez primera la idea esencial de lo que luego será la Sociedad de Artistas Ibéricos (15), y el 13 de septiembre, fecha del golpe de Estado de Primo de Rivera, se produce un hecho cultural de gran relevancia, como es la aparición, el 27 de julio, del primer número de la *Revista de Occidente*, dirigida por el propio filósofo.

En realidad, la participación de Ortega y Gasset en la renovación cultural española - que comienza a mediados de la década de los años diez - había sido tan intensa en conferencias, artículos y libros que diez años más tarde la intelectualidad madrileña empezaba a reconocer su condición de pionero, de lo que se hace eco Juan de la Encina, a principios de 1923: "Oyendo a Moreno Villa pensamos que en el momento actual tal vez se está elaborando en España calladamente una crítica de arte con sentido moderno, provisto de la indispensable actitud científica, poco retórica, honesta en el juicio y atenta a la determinación precisa y las explicaciones más o menos filosóficas del fenómeno artístico. Esta crítica hunde sus raíces en la crítica e historia del arte alemanes, y en Ortega, que nos enseñó las obras de Worringer, Wölfflin..."(16).

Perfecto en su papel de impecable analista de la sociedad y del arte moderno en Europa, difunde sus teorías fenomenológicas y formalistas - como ha aclarado recientemente Juan Ángel López Manzanares (17) -, en un texto como "Sobre el punto de vista en las artes" (18) y, sobre todo, en ese libro que más que premonitorio es introductorio de la situación de las artes en España y de su necesaria modernización, *La deshumanización del arte* (aparecido, por entregas, en *El Sol*, durante enero y febrero de 1924, y como libro en septiembre de 1925). Precisamente, conocemos dos cartas que el filósofo recibió - hacia esos momentos, puesto que no están

fechadas - de Gabriel García Maroto, uno de los promotores de la SAI; en la primera de ellas, escrita a comienzos de 1924, Maroto reconoce la influencia que dicho ensayo ha ejercido sobre él y se atreve a iniciar una revisión del texto en base a sus opiniones sobre los procesos y objetivos del arte moderno. En la segunda de ellas, que debió redactar en Madrid poco tiempo después de la Exposición de la SAI, describe su situación personal como de extrema pobreza y plantea dos alternativas: colaborar en *El Sol* (éste es el verdadero motivo de la misiva, puesto que Ortega era el director del periódico) o recorrer los pueblos de toda España con una caravana donde expondría sus dibujos y daría conferencias sobre arte contemporáneo. Este proyecto, que había bautizado como Rosa de Papel, prefigura similares cuestiones que abordará en *La Nueva España* 1930, escrita en 1926 pero publicada en 1927.

Después de este breve, pero necesario, inciso, el protagonismo de Ortega se extiende aún más allá de *La deshumanización...*, escribiendo artículos ligados a la Sociedad de Artistas Ibéricos de manera directa o indirecta, como son *El arte en presente y en pretérito* (19) o, con motivo de la Exposición de Arte Catalán Moderno que se celebraría pocos meses después, en enero de 1926, *Las novísimas tendencias del Arte y la significación del arte joven de Cataluña* (20).

Del mismo modo, Ortega participa activamente en el banquete que la Sociedad de Artistas Ibéricos ofreció a Juan de la Encina, el 14 de junio de 1925, para celebrar el éxito de su conferencia (21) pronunciando las palabras de ofrecimiento, que quedaron recogidas en el texto *Sobre la crítica de arte*. En esa ocasión, el filósofo se identifica con Juan de la Encina en el papel activo que debía adoptar el crítico de arte avanzado:

"Acaso es ésta la única nota clara en el arte actual: la voluntad de no ser el pasado... El lema inevitable es el de los soldados de Cromwell: Vestigia nulla retrorsum, ninguna huella hacia atrás" (22).

Ortega aporta, al mismo tiempo, apoyos más sólidos a nuestra tesis sobre las causas de la no implicación directa de Juan de la Encina en el comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos:

"La Exposición de Artistas Ibéricos, que con tan largo gesto peninsular se ha iniciado ahora, debe ser para usted un hecho corroborador que le invita a proseguir su tarea" (23).

Llegado su turno de palabra, Encina elogiará al filósofo en los siguientes términos: "en la España del momento nadie acaso representa este género mejor que José Ortega y Gasset, uno de los más grandes y sensibles artistas españoles de la hora ..." (24), identificándole con una manera de comprender el arte derivada de su formación germánica, de Worringer, Gundolf, Bertram, Scheler o Spengler (25). Esta filiación estética era bien sabida en toda España; sin embargo, no es tan conocido hasta qué punto llegó a condicionar la imagen de Madrid como centro renovador en el resto de la Península, hasta el extremo de llegar a establecerse la identificación entre ambos términos, situación que perduró incluso en los años treinta, como atestigua Rafael Benet - uno de los críticos de arte catalanes que aparecían en el mencionado artículo de Daniel Vázquez Díaz (26) - quien intenta afirmar las diferencias entre la cultura y el arte catalanes respecto a los del resto de la Península; entre ellas, la omnipresente influencia de la estética orteguiana y su relación con los proyectos renovadores de arte en Madrid:

"Nuestra pintura y escultura contemporáneas tienen influencias francesas, y las de Castilla y sus provincias tienen orígenes alemanes, igual que *Revista de Occidente*, que están al 'Servicio de la República'... Hay que tener en cuenta que la cultura artística madrileña ha pasado del 'Círculo Artístico' a la vanguardia, sin pasar por el impresionismo, que es como decir sin haber tenido pintores verdaderamente modernos" (27).

II.2.5. EUGENIO D'ORS

Hasta este momento del discurso, las ausencias - Vázquez Díaz, Juan de la Encina, Ortega y Gasset - eran, por así decirlo, ambiguas, puesto que si su nombre no aparecía de manera explícita en el proceso de formación de la Sociedad de Artistas Ibéricos o en la firma de su primer *Manifiesto*, estaban, en cambio, muy presentes "en espíritu", otras ausencias, por el contrario, sí condicionaron de manera definitiva la imagen de la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Nos referimos al ámbito catalán, que se concretó en un triple rechazo, al renunciar al proyecto de "Ibéricos" tanto Eugenio D'Ors como el coleccionista de arte Lluís Plandiura (28) y, más importante aún, como el numeroso colectivo de los artistas catalanes contemporáneos.

El caso de Eugenio D'Ors implica una posición personal, pero muy influyente, porque desde 1914 - con motivo de sus periódicas conferencias en la Residencia de Estudiantes - se liga muy íntimamente al ámbito madrileño, de modo que cuando se hace imparable su caída como Director de Instrucción Pública de la Mancomunitat (29), prepara ya su desembarco en Madrid, el cual se desarrolla en diversas etapas que podemos hacer comenzar en 1920, año de aparición en castellano de su célebre novela *La Ben Plantada* (30), traducción que corre a cargo de Rafael Marquina (31). Al año siguiente, su amigo Mario Aguilar edita los ensayos *Cézanne* (32) y *Tres horas en el Museo del Prado* (33), éste último en verano de 1922. En enero de 1923 comienza a escribir su *Glosario* en *ABC* y realiza también desde Madrid - donde ya residía de manera continuada - el *Pròleg al Cataleg de la Exposició de Pintura del Concurs Plandiura 1922-23* (34). Recordemos que en ese mes de enero Juan de la Encina firma el artículo (35) que hasta ahora era considerado el primer fósil que exhumaba la arqueología centrada en la Sociedad de Artistas Ibéricos.

La omnipresencia de Eugenio D'Ors en los medios de comunicación madrileños le permitirá dar la máxima publicidad a sus ideales estéticos, por lo que tampoco dudará en mostrar su entusiasta adhesión a las reuniones que llevaría a cabo la Sociedad de Artistas Españoles (36) y, cuando ésta fracase, será el autor de una propuesta tan personal como *Mi Salón de Otoño*, publicada por la editorial de la orteguiana *Revista de Occidente*, dato éste de obvia importancia (37).

Sin embargo, existe un texto de Eugenio D'Ors aún poco conocido pero que, a partir de ahora, debe ser tenido más en cuenta. "Glosario. Salón de Madrid" (38) es una de las primeras voluntades decididas en aras de la unión entre las tres grandes capitales del arte español contemporáneo, Madrid-Barcelona-Bilbao, puesto que el principal defensor de la cultura catalana utiliza un prestigioso medio vasco para analizar en profundidad una Exposición de arte en Madrid, en concreto la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920. En ese artículo, D'Ors apuesta por la necesidad de cambiar la organización de las exposiciones oficiales de Bellas Artes, que debía encaminarse hacia nuevos modelos, principalmente una especie de federalismo artístico que él había observado en Barcelona, en el Salón que organizó en 1919 y 1920 la *Associació d'Amics de les Arts*. Dirigido por Josep Maria Junoy, su principal atractivo consistía en agrupar diversas entidades artísticas de Cataluña - de ahí el término de "federalismo" -, como el *Saló de les Arts i els Artistes*, *Saló dels Evolucionistes*, *Cercle Artístic de Sant Lluc i Associació Nou Ambient* (39):

"... Para el año que viene es de desear la aplicación a Madrid de una organización parecida a la que se ha implantado en el Salón de Barcelona. Ya sabemos que ésta es una organización federal, que es como decir acorde con las palpitaciones de los tiempos..." (40).

Estamos ante uno de los primeros intentos, nada menos que tres años anterior a las conocidas llamadas de Maroto y Encina (41), abiertamente declarados de organizar exposiciones de arte que discrepasen de los esquemas oficiales, por lo que debemos considerar a Eugenio D'Ors como una de las personas que más empeño puso en crear algo parecido a lo que sería, en mayo de 1925, la Sociedad de Artistas Ibéricos. Entonces, ¿por qué desaparece su nombre del comité definitivo de dicha Sociedad de Artistas Ibéricos?.

Entre las diversas hipótesis que merecen ser tenidas en cuenta al respecto destacan aquéllas que afectarían al debate interno que se estableció entre los diversos miembros del comité de la Sociedad de Artistas Españoles (42), y así, frente al concepto unidireccional - hacia un clasicismo moderno liderado por el arte italiano y catalán - que proponía D'Ors para el arte español moderno, el resto de componentes de esa Sociedad (quienes, dos años después, formarían el núcleo de la futura Sociedad de Artistas Ibéricos) apostaría por esquemas más amplios, quizás como única manera de sobrevivir inicialmente en ese año 1923, siendo éste uno de los puntos sobre el que insistirá de manera inequívoca el *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, redactado dos años más tarde:

"... no hay posibilidad de elegir rumbo si no se conocen antes las rutas posibles... Para elegir tendencia y adoptar posición, parece indispensable tener, siquiera un momento, ante los ojos las varias tendencias que en el mundo se disputan la superioridad en el acierto... procuraremos divulgar, no ya tal o cual tendencia sino toda posible tendencia..." (43).

La postura interesada de D'Ors apunta, como quedaría claro en *Mi Salón de Otoño* (44), al resurgir de un nuevo clasicismo, que debía ser liderado por el joven arte catalán. Tras la disolución de la Sociedad de Artistas Españoles, D'Ors seguía manteniendo sus posturas, por lo que se

mantendría al margen de las directrices de la futura Sociedad de Artistas Ibéricos, que ni aplicaba principios dogmáticos ni estaba dispuesta a sufrirlos. Sea como fuere, la primera consecuencia - la más grave por su importancia - del alejamiento entre D'Ors y la Sociedad de Artistas Ibéricos es que, con la "derrota" de la opción orsiana se hunde también la posibilidad de que la SAI pudiese exponer obras de la Colecció Plandiura, circunstancia ésta que, en definitiva, equivalía a no poder contar con una gran parte del mejor arte moderno que se hacía en Cataluña (45); finalmente, cuando se inaugure la Exposición (mayo de 1925) se concreta el triunfo de un esquema de muestra abierta, con criterios de selección más amplios que permitirán reunir bajo un mismo pabellón, por ejemplo, a Solana y Dalí, a Benjamín Palencia y los Zubiaurre o a Capuz y Alberto Sánchez.

El penúltimo episodio de estas difíciles relaciones entre D'Ors y la SAI se producirá cuando el crítico catalán acuda a la inauguración de la Exposición que venimos comentando (46). Como era de esperar, su reacción fue bastante desfavorable hacia el comité organizador, al que acusa de falta de criterio en la selección - que motiva esa falta de "unidad significativa" de la que habla (47), provocada por la admisión de algunos artistas -, al tiempo que lamenta las ausencias de Picasso, el arte portugués, hispanoamericano - sólo así se habría podido justificar, en su opinión, el calificativo de "Ibéricos" - y, sobre todo, la ausencia del "nutrido y bien orientado grupo de los pintores jóvenes de Cataluña" (48).

Dicho artículo deja traslucir, en el fondo, el enfrentamiento que habían mantenido D'Ors y Manuel Abril por el liderazgo del "proyecto de la Sociedad de Artistas Ibéricos", que tendría su continuidad en numerosos episodios, como la polémica sobre la trayectoria de una de las revelaciones de la Exposición, el joven Salvador Dalí, cuya versatilidad le convirtió en perfecta manzana de la discordia. Así, en las obras

recientes de Dalí - aquéllas que había realizado desde 1924 -, Eugenio D'Ors estaba convencido de ver el punto culminante de una inevitable evolución hacia la nueva figuración clasicista, que ratificaría de esa manera al propio D'Ors en su discurso idealista (49):

"antes en la hora del cubismo... se figuraba que había que construir como hacen los relojeros, y ahora ya ha aprendido que era mucho mejor construir como hacen las madres.

Me gusta, sobre todo... el retrato marcado con el número 81... Para el buen escolar, para el buen aprendiz, esto representa lo que una matrícula de honor. De aquí ya se pasa - el cubismo era el primer curso; lo presente puede figurar el segundo - a aquella asignatura que debe llamarse "plástica de los valores de la eternidad"..." (50).

Para Manuel Abril se trataba de un nuevo intento, por parte de Eugenio d'Ors, de tergiversar los datos que barajaba para adecuarlos a sus propios intereses, situándose muy lejos de las posiciones más objetivas que adoptaba el crítico madrileño:

"Ésta es una de las tantas acomodaciones caprichosas y gratuitas en las que cae Eugenio D'Ors por su manía clasificadora 'a priori', y que le está llevando a estropear su sensibilidad e inteligencia excepcionales. D'Ors construye un encasillado con primorosa exactitud, y cuando la realidad no entra en las casillas como fuera de desear, cambia la forma de las cosas para que entren donde él quiere. Ni Dalí ha pintado los cuadros cubistas de esta Exposición antes que los otros, ni el pintar estos otros significa que haya renegado de aquéllos... Esto es lo histórico: pero es además obvio, pues el autor no expondría los cuadros cubistas alternativamente con los otros si creyera que en éstos había tenido que enmendar extravíos anteriores..."(51).

Una semana antes ya se había defendido Abril de esas mismas críticas orsianas respecto a la idoneidad de los criterios de selección aplicados, que fueron estrictamente artísticos, rechazando así cualquier

condicionamiento apriorístico - principal defecto que mostraban las propuestas orsianas - con las siguientes palabras:

"... el fin intrínsecamente plástico de cada producción como norma primordial, por no decir exclusiva. Nada de cuadros de asunto; nada de supeditar la plasticidad a sugerencias de sentimentalidad, de simbolismo o de tesis. Ni anécdota, ni narración, ni *alusiones mediatas de orden sensacional o discursivo* (la cursiva es nuestra)... " (52).

II.2.6. EL ARTE CATALÁN

II.2.6.1. INTRODUCCIÓN

Al contrario de lo que sucede con los casos anteriormente analizados, la ausencia de los artistas catalanes es una cuestión de mucho mayor calado que afecta, en realidad, a la verdadera naturaleza de la SAI, a sus propósitos y a su definición como organismo ligado de manera inseparable a la situación que vivía España bajo la dictadura.

En absoluto debemos seguir analizando la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en términos exclusivamente estéticos, única aproximación que la historiografía había podido ofrecer hasta el momento (53); la Exposición tuvo lugar durante la dictadura de Primo y en ese medio hay que considerarla, es decir, como un acontecimiento artístico inserto dentro de una situación social muy determinada y que, por ello, no pudo evitar - así lo llegaría a pensar la mayor parte de los artistas catalanes - ser objeto de consideraciones de índole política, como veremos a continuación. Estamos ante una de las cuestiones centrales respecto a la nómina de participantes, y de ausentes, en la primera Exposición de la SAI, puesto que de un total de 48 artistas que acudieron, únicamente tres de ellos eran catalanes, Luis Bagaría, Salvador Dalí y Ramón Pichot, nombres que, además, se pueden considerar "casos excepcionales" respecto al gran núcleo del arte catalán contemporáneo, por lo que su presencia tampoco aclara las motivaciones de

la ausencia del arte peninsular más avanzado en el seno de una Sociedad que, precisamente, pretendía reunir el arte más moderno y, de paso, menos expuesto, menos conocido por el público.

El caricaturista Luis Bagaría ocupa toda una sala, con más de un centenar de trabajos. Muy comprometido con la situación política española y europea (54), se convertiría en decidido opositor, durante la Gran Guerra, del bloque germanófilo y, desde septiembre de 1923, de la Dictadura de Primo de Rivera (55). Su amplia participación, así como la destacada localización topográfica dentro del mapa de la Exposición - toda la sala I, que justamente se encontraba a la entrada del Palacio del Retiro - no se puede entender, pese a las tentaciones, como un desafío directo a la Dictadura por parte de la SAI (impensable, por prudencia e interés, puesto que habían recibido del Ministerio de Instrucción Pública el mejor local de exposiciones de Madrid). Simplemente, y en esa dirección apunta un artículo de Francisco Alcántara que aparece en *El Sol* y en *Alfar*, se debió a un hecho circunstancial, hacerse eco de la más estricta actualidad artística:

"... Y por último - los últimos son aquí tan primeros como cualquiera de los otros - la sala de Luis Bagaría. Otra sala circunstancial, según parece. La S.A.I. (sic) consideró que no había ocasión ni espacio para reunir en esta Exposición a los dibujantes humoristas, y no invitó por ello a ninguno. Pero Luis Bagaría está en vísperas de un viaje a Buenos Aires, con un centenar de caricaturas inéditas como excepcional equipaje, y la Sociedad aprovechó la ocasión para invitarle y ofrecerle sus salones, a fin de que el público de Madrid conozca lo más selecto de esta labor, que de otro modo quedaría sin exponer cumplidamente, y a fin de cumplir también otra obligación que la Sociedad cree suya: la de recoger, siempre que le sea posible, toda actualidad meritoria..." (56).

A este respecto es significativo observar cómo la prudencia llevó a todos los críticos que comentaron la Exposición a defender la presencia de Bagaría en términos estrictamente artísticos, y así Juan de la Encina, pese a que conocía el contenido político de gran parte de los dibujos de Bagaría, no haría ninguna mención de aquél:

"Desde que vino de Barcelona a Madrid no ha dejado de propugnar y combatir por la renovación del medio artístico madrileño.

Las obras que ha expuesto en el Salón de Artistas Ibéricos son una parte de las que piensa exponer en agosto o septiembre en Buenos Aires... Hay una parte de su producción que alienta por sí misma como puro valor estético, como obra de arte en sí. lo expuesto en el Salón de Artistas Ibéricos pertenece a esta clase. Los ímpetus humorísticos de Bagaría no debilitan en nada su claro sentimiento del ritmo lineal..." (57).

Nunca se produce el respaldo explícito a los contenidos políticos de Bagaría, los cuales, por supuesto, eran innegables, puesto que parece probado que Bagaría marchaba a Buenos Aires no sólo para realizar esa Exposición de dibujos, sino que el verdadero motivo era que el periódico en donde colaboraba a diario, *El Sol*, había sido advertido de cierre por la censura militar si no apartaba temporalmente a Bagaría de España; de hecho, permanecería cerca de año y medio fuera del país. Especialmente interesante resulta considerar una tercera posibilidad, que permite un acuerdo entre las dos actitudes arriba descritas, entre considerar a Bagaría en términos estrictamente políticos - de haber sido así, la dictadura no habría permitido que participara en la Exposición de Artistas Ibéricos - o artísticos. Luis Bagaría pudo participar en aquella Exposición sin levantar demasiadas suspicacias entre los censores porque representaba a todo un sector de la población española que defendía el regeneracionismo de Ortega y Gasset, es decir, que reclamaba la modernización de España pero que no suponía un peligro para la dictadura o, al menos, eso se pensaba desde el Estado (58).

El segundo artista catalán que acudió a la Exposición de la SAI es Salvador Dalí, del que conocemos al detalle sus años de estancia en Madrid (59). Afincado en la capital desde fines de 1922 - en concreto, en el peculiar hábitat de la Residencia de Estudiantes -, su progresiva integración en el ambiente madrileño culmina en esa primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, donde presenta diez obras, envío que supone uno de los puntos de mayor interés. Se trata, pues, de un artista interesado en mostrar sus obras y que acudiría por su amistad con gran parte de integrantes de la SAI: Moreno Villa, Barradas, Alberto Sánchez, Bores, Palencia... y con Federico García Lorca (60), quien había llegado a firmar el *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos*.

Por último, Ramón Pichot (61) recibe por parte de la Sociedad de Artistas Ibéricos un homenaje póstumo debido, sobre todo, a los esfuerzos de su cuñado, el escritor Eduardo Marquina (62), afincado en Madrid, quien había transmitido los deseos que el anciano pintor catalán tenía de exponer en la capital cuando le sorprendió la muerte.

II.2.6.2. LA POLÉMICA EN TORNO AL TÉRMINO "IBÉRICOS"

Así pues, sólo acudieron ellos tres, pero ésa no era la intención inicial del comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos, como demuestran los numerosos intentos por su parte, que acabaron, incluso, por condicionar su denominación definitiva, puesto que si en un primer momento se habían hecho llamar Sociedad de Artistas Españoles (63), sustituían inesperadamente esa denominación por la de "Ibéricos". No es de extrañar que ésa fuera, precisamente, una de las discusiones más acaloradas que suscitó la nueva Sociedad, y que muchos críticos de arte no creyeran que se trataba de un hecho casual, sino de una operación política que intentaba asimilar a todo el arte peninsular bajo una sola denominación, bajo una sola bandera.

Como hemos dicho, para Eugenio D'Ors (64), el calificativo de "Ibéricos" no respondía, a la vista de los resultados, a esas expectativas demasiado ambiciosas, donde destacaban las ausencias de Picasso y del arte catalán, portugués e hispanoamericano. D'Ors se limita a considerar determinados aspectos de la participación, permaneciendo, por lo tanto, en un ámbito estrictamente artístico; no obstante, ésa no sería la tónica general, y para José Francés (65) la operación era bastante menos ingenua y más premeditada, y no respondería a una cuestión de filiación estética, sino, sobre todo, a una maniobra que podríamos llamar política, cristalizada en el intento de que aquella región que no se identificaba con el apelativo de "españoles", sí lo hiciera bajo un término de significado más neutro como el de "ibéricos":

"... Artistas Españoles era un bello nombre, entonces, que a nada comprometía en el sentido estético... Pero Artistas Ibéricos o no es nada o es algo que no está bien. Oficiosamente se ha explicado que este apelativo de Ibérico se empleó para que pudiesen convivir ciertos elementos a quienes no les agrada nombrarse españoles, sin perjuicio de serlo con todas las ventajas que eso les trae y que, por lo visto usurpan... por halago a ciertas regiones donde el separatismo escandalero - calladito ahora - no es lo bastante puro y lo bastante sincero para prescindir de cuanto signifique aprovechamiento de las energías, medios económicos y prestigios verdaderamente españoles, esta Agrupación parece que se titula de Artistas Ibéricos con objeto de que figuren en ella los artistas de esas regiones.

Pero muchos de ellos ni aun así han querido participar en el simpático esfuerzo renovador, con lo cual este amable subterfugio ha sido inútil... " (66).

Ésta es la postura que adoptarían los críticos de arte más tradicionalistas en todo lo que supusiera un peligro para la unidad española, miembros que no dudarían en identificar, en ocasiones, lo catalán con lo catalanista. El escándalo del nombre de "Ibéricos", que

estalló porque se volvía con él a una de las polémicas que definen la actividad de la dictadura de Primo, no fue sino consecuencia inevitable del enorme grado de politización de la vida española, que se contagiaba a todos los órdenes, también al artístico, como corrobora José María Salaverría:

"Muchas veces las palabras son hechos... Con esto quiero referirme a cierta maniobra, en parte ingenua y en parte de una enorme gravedad, que tiende a sustituir el nombre de hispano, español, por la vaga y arqueológica palabra: ibero.

Últimamente hemos visto fundarse una Sociedad de Artistas bajo ese rótulo. ¿Por qué no podían haberse llamado Artistas Independientes, Modernos o cualquier cosa por el estilo? Pero la explicación no podía tardar. Sabemos que los artistas de Madrid que organizaban la nueva sociedad enviaron una amigable invitación a Barcelona, y desde allí contestaron determinados elementos que ellos no colaborarían con un organismo que llevara el nombre de España. Entonces se buscó una marca neutra: Sociedad de Artistas Ibéricos. Y después de semejantes concesiones o claudicaciones, los pintores catalanistas no han concurrido a la Exposición.

El nombre de ibero es en este caso separatista... Decir Iberia es como no decir nada. Es una expresión arqueológica que no compromete a nadie... En general, la gente no conoce hasta qué punto llega el espíritu tortuoso e infatigable del separatismo... nosotros, como unos majaderos, por hipotéticas asociaciones nos brindamos a enajenar el nombre de España.

España no debe aceptar otro rótulo que el de español o hispano: ni latino ni ibero" (67).

Seis años más tarde, al socaire de la República, será Ernesto Giménez Caballero quien, desde su disfraz ideológico de Robinsón, analice con tremendo sarcasmo algunas claves de aquella primera Exposición de la

SAI, así como el poco acierto que, en su opinión, tuvieron al llamarse a sí mismos "Ibéricos":

"... Yo no me imaginaba bien a Guillermo de Torre (él, tan 'europeo de vanguardia', tan bien educado, tan compuesto, tan fino e internacionalista) propugnando 'lo ibérico', como valor denominativo de nuestros más nuevos pintores.

Tampoco me imaginaba bien a Manuel Abril empuñando por el mango lo del iberismo. Palabra demasiado hirsuta y áspera para ese fino papillón del humanismo que es Abril.

El único más bárbaro que le debió ir bien lo de 'ibérico' fue aquel Maroto.

Pero lo de ibérico fue puesto de mote por aquella moda hipócrita de incluir a gentes no exclusivamente españolas: a portugueses y catalanes.

Ha llegado la hora de quitar aquel sentido al iberismo. De quitarle pomada a lo ibérico" (68).

En el otro bando - formado por quienes se alineaban en torno al comité de la SAI y que, por lo tanto, defendían la pertinencia de esa denominación - se encuentran los testimonios más conciliadores, que rehúyen toda polémica y definen "lo ibérico" acudiendo a justificaciones de otro orden. El periódico *La Voz* tomó un claro partido al respecto, y en un editorial del día de la inauguración se recogía ya la opinión del propio comité al respecto:

"... Solamente a un grupo de artistas catalanes, al que acudimos, respondió pero no acudió al llamamiento. Pero ni siquiera éstos se apartaron ni nos rechazaron. Su abstención les era forzosa por motivos de tiempo, y por otras razones ajenas a todos y atendibles. Somos y seremos amigos..." (69).

Un día antes, y en el mismo rotativo, Juan de la Encina había defendido idénticos argumentos con las siguientes palabras:

"... No es acaso todo lo completa y compleja que hubieran deseado sus organizadores - falta en ella, por razones ajenas a la Sociedad, el grupo catalán -..." (70).

En realidad, no son razones tan ajenas a la Sociedad, ni mucho menos. Francisco Alcántara (71) rehusaba dar su opinión sobre el verdadero fondo político de la cuestión, aunque lo tenía presente, sin duda:

"La posición estética y técnica, y la actitud ética de estos artistas les ha hecho esquivar, tal vez por excesivamente denigrada dentro de las propias conciencias, alguna palabra que resuena no sólo en nuestro corazón... Los Ibéricos se han enriscado espiritualmente en los tiempos remotos, antes de que los españoles respondieran a ese apellido, bajo el cual hemos los antiguos ibéricos mancillado o santificado la agrupación peninsular, mal avenida casi siempre..." (72).

Por su parte, Ángel Vegue y Goldoni, destacado simpatizante de la Sociedad de Artistas Ibéricos, enlaza de manera muy clarificadora el clima de colaboración entre la autoridad cultural de la Dictadura y la SAI, simbiosis que beneficiaba a ambas: el Estado lograba, a falta de algo mejor, un inesperado barniz de modernidad - que, por cierto, sus propias exposiciones nacionales le habían negado - muy interesante en un momento en que peligraba la estabilidad de la Dictadura (de hecho, pocos meses después, en diciembre, se convierte en Directorio Civil), mientras que, a cambio, la SAI podía exponer todo lo que quisiera:

"... El ejemplo dado por el subsecretario de Instrucción Pública (García de Leániz) y por el Director General de Bellas Artes (Pérez Nieva) concediendo, libre de trabas, el Palacio del Retiro para instalar en sus salas la Exposición, merece la pública gratitud de quienes deseen la mejora de nuestras costumbres artísticas... A ciertos humanistas de café les ha parecido mal lo de artistas ibéricos. El nombre es lo de

menos; en cambio, lo de más es la inquietud, el ansia de modernidad..." (73).

Como era lógico, el comité organizador ofrecerá su propia versión, con la esperanza de zanjar la cuestión de manera definitiva, a través de las páginas de *Alfar*:

"... simplemente por ser Iberia, la Península, el perímetro geográfico de nuestra residencia. Somos ibéricos, es a saber, peninsulares, sin más significación ni más alcance que habernos parecido natural - geográficamente natural - que vayan juntos en sus actuaciones los que viven juntos por designios territoriales..." (74).

Afirmaciones que se habían repetido en ese mismo número monográfico de *Alfar*, puesto que en el *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos* se rechaza de manera abierta las acusaciones que recibían por parte del ambiente artístico catalán: "... No nos une, una bandera, ni una política; no vamos, pues, ni en pro ni en contra de nadie" (75).

José Moreno Villa se alineará en torno a las tesis defendidas por el comité de la SAI, en el sentido de la pluralidad de opciones y, por lo tanto, de la ausencia de criterios exclusivistas:

"... Boreas es madrileño; Dalí, catalán; Palencia, manchego; Uzelay, vasco. Recurrir a la geografía porque así vemos de golpe que la renovación, o si queremos, la inquietud moderna se extiende por igual en la península ... Nota: Añadimos una lista de los expositores, advirtiéndoles que todos fueron invitados, y que el grupo importantísimo de artistas catalanes que rehusó venir ofrece su concurso para la primera ocasión" (76).

II.2.6.3. RAZONES DE LA AUSENCIA DEL ARTE CATALÁN EN LA EXPOSICIÓN DE 1925

Como vemos, la operación de cambiar la denominación de esa Sociedad de Artistas no sólo falló en su objetivo de atraer al arte catalán, sino que se ganó la desconfianza, en sentido contrario, de la crítica de arte más reaccionaria, más "españolista" podríamos decir. Ésta será, desde su nacimiento, una de las mayores paradojas de la Sociedad de Artistas Ibéricos: en Cataluña sería considerada como una entidad que contaba con el respaldo de la dictadura, mientras que en Madrid-resto-de-España, algunos críticos recelaban de la SAI por haberse entregado, en su opinión, a los artistas catalanes para conseguir su participación en la Exposición, como sucedió en los casos de José Francés o Salaverría.

En otro lugar (77) hemos planteado las hipótesis fundamentales de dicha ausencia, que se refieren principalmente a la situación política, concretadas en dos argumentos principales; por una parte, el rigor que estaba aplicando en Cataluña el régimen de Primo - con la censura y abolición de los principales organismos políticos y culturales catalanes - hizo que la opinión pública catalana se opusiera a que su arte, tan celebrado en España y Europa, acudiese a Madrid, ciudad que simbolizaba la Dictadura; por otra, la constatación de que existió desconfianza hacia la "orientación" de esa tal Sociedad de Artistas Ibéricos, actitud que no deja de ser lógica. En sólo dos meses habían recibido el beneplácito del Ministerio de Instrucción Pública, que le concedía el mejor de sus locales, el Palacio de Exposiciones de El Retiro, espacio sobrecargado de connotaciones simbólicas de todo tipo, dada su condición de sede de las exposiciones nacionales de Bellas Artes, es decir, de templo del arte oficial.

Ahora podemos verificar esas hipótesis y añadir otras nuevas, más sólidas, a la luz de las reacciones que suscitó la inauguración del certamen en la otra parte implicada, esto es, en los medios culturales catalanes. Todas ellas van encaminadas a reafirmar un cierto carácter político de la Sociedad de Artistas Ibéricos, como ya habían denunciado desde Madrid autores como José Francés, Salaverría o Giménez Caballero. La primera de ellas procede del exterior, siendo muy revelador que el miedo a sufrir represalias por denunciar esa operación haga que sea, precisamente en una publicación internacional, *Le Courrier Catalan. Gazette d'information bimensuelle*, donde se produzca la mejor descripción de los hechos. *Le Courrier Catalan...* era una revista editada por emigrados catalanes - de obvia orientación nacionalista, no sólo catalanista - que habían abandonado el país por miedo a represalias por parte de la Dictadura, marchando a París, desde donde continúan su denuncia de la situación provocada por el régimen de Primo en Cataluña. La descripción vívida de los hechos se produce a los pocos días de la clausura de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, y consideramos que es un documento fundamental para reconstruir la realidad de esos contactos que, a tenor de los datos disponibles, existieron:

"... Il y eut un moment où les artistes ont eu l'occasion de protester, de se prononcer matériellement et de la manière la plus directe. Les intellectuels madrilènes furent informés des grands progrès que l'idée séparatiste faisait en Catalogne sous le régime anti-séparatiste des militaires espagnols; ces intellectuels en furent émus au point de se mettre à la recherche d'un plan de stratégie morale qui reconquerrait nos esprits égarés, et ce qu'ils trouvèrent immédiatement de plus efficace, ce fut d'organiser des salons d'art dit ibérique où, parmi les artistes Basques, les Valenciens, les Andalous, les Castellans, et même les Portugais, la peinture et la sculpture catalane seraient particulièrement honorées et expressement rehaussés à Madrid, à Lisbonne et dans les capitales de l'Amérique espagnole et anglaise. Il s'agissait d'une grande entreprise, à forte réclame et à beaux et sûrs profits. Des

émisaires, on ne peut plus cordiaux et éloquents, furent envoyés vers nos centres d'art et des pourparlers furent ouverts, mais ils ne réussirent à soutirer de nos artistes les moins farouches que des remerciements polis; pas un de nos artistes ne se sentit alléché par le beau programme, et le Salon des Artistes ibériques rata aussi fatalement que les procédés de violence traditionnels" (78).

Este amplio pasaje es trascendental para perfilar la situación que vivía Cataluña en ese año 1925 en que la dictadura de Primo de Rivera parecía extremar sus medidas represivas ante cualquier atisbo de oposición al régimen, que afectará, incluso, a entidades como el Orfeón Catalán y el F.C. Barcelona, que fueron clausuradas temporalmente; nos inclinamos a pensar que las mismas suspicacias se repitieron entre sectores de la cultura catalana, en dos vertientes: la recuperación de un discurso noucentista de principios de siglo (en este sentido, la dictadura de Primo, en su intento por acabar con las señas y signos de identidad catalana, no hizo sino dar nueva vida a las cenizas del noucentisme) y el rechazo de todo lo que procediera de Madrid, y en esta coyuntura histórica hemos de situar a la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925, a la que entenderían como producto de las nuevas implicaciones políticas que se habían establecido entre un grupo de intelectuales y críticos de arte y el Estado, al contrario de lo que sucederá cuando se proclame un nuevo régimen, la República (79). Y así, frente al instrumento pasivo que normalmente se utilizó durante la Dictadura - la censura -, amplios sectores catalanes entenderían que la SAI y su primera Exposición no eran sino un cambio de estrategia por parte del régimen, que utilizaba el arte como medio de hacer política de unificación territorial y normalización social.

Volveremos a ver cómo esos sectores más declaradamente catalanistas repiten el mismo discurso - idénticas reticencias y hostilidad - cuando llegue otro otro momento-clave, tanto para el Estado como para la renacida Sociedad de Artistas Ibéricos: el año 1933. Pese a que la

situación que vive Cataluña durante la República distaba mucho de los años de represión dictatorial, César Martinell expresa desde Barcelona juicios muy parecidos a los que hemos visto en *Le Courrier Catalan*...(80), insistiendo en la identificación entre Estado y Sociedad de Artistas Ibéricos que había tenido lugar, según diversos sectores de la cultura catalana, en aquel año 1925:

"... L'acció museística, que havria pogut vetllar per la puresa de les nostres tradicions artístiques, era negligida y adhuc mermada por la intervenció de l'Estat, al qual hem vist com l'any 25 reclamava per Madrid una selecció d'obres d'artistes catalanes... L'Estat espanyol, amb tota la seva màquina d'ocupació, a vegades coactiva i a vegades calculadament paternalista, no ha aconseguit arrelar en el nostre sentiment col·lectiu..." (81).

Hoy en día, con la perspectiva histórica que proporcionan siete décadas, parece que no existió esa complicidad entre la SAI y el Estado de 1925, aunque sí podríamos hablar, en cambio, de una cierta connivencia del poder central hacia los "Ibéricos". Antes de enfrentarse a un colectivo muy representativo de la cultura española - con el que simpatizaban poetas, músicos, artistas y escritores de renombre -, la dictadura habría aceptado la existencia de un contrapunto a las exposiciones nacionales de Bellas Artes, tanto en el arte que representaban como en el diferente tono de inequívoca aspiración social proclamada en el *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos* (82), que oponía una mayor integración del arte moderno en el público español frente a la apatía de los certámenes oficiales o a la indefinición de la política cultural o artística, en el caso de que ésta hubiera llegado a producirse, del régimen primorriverista.

Sólo así se explica, por ejemplo, uno de los hechos más sorprendentes de la primera aparición en público de la SAI, y que ha recibido menos atención de la que merece, como es la inmediata concesión

- en sólo dos meses, de finales de marzo a finales de mayo, se había constituido la SAI y ya estaba abriendo su primera Exposición - del mejor local de Madrid, el Palacio de Exposiciones del Retiro. Entre los dirigentes culturales de la Dictadura, aquéllos encargados de tramitar las peticiones para organizar exposiciones particulares en los pabellones del Retiro, esto es, la Dirección General de Bellas Artes y el Ministerio de Instrucción Pública, parece que se aceptó sin mayores problemas esa cohabitación de la que hemos hablado arriba.

Existía un convencimiento generalizado de la solidez que tenía la Sociedad de Artistas Ibéricos como asociación, para lo cual contaba con apoyos que garantizaban su continuidad y su periodicidad; se comienzan a perfilar así las causas que llevaron a la disolución de esta primera SAI, causas que se deben buscar en problemas internos y no en agentes externos. Los críticos de arte más informados conocían perfectamente la entidad del proyecto que acababa de nacer en 1925, y así para Juan de la Encina, "la Sociedad de Artistas Ibéricos trata de recoger en su seno los movimientos modernos del arte, y pretende celebrar anualmente una Exposición, para mostrar al público madrileño lo que se hace en España y fuera de ella" (83).

El autor vasco estaba bien enterado de los planes de futuro de la SAI porque ampliará aquéllos en el artículo que comenta la clausura de la primera Exposición:

"La Sociedad de Artistas Ibéricos sale fortalecida de su primera prueba. Su primera Exposición ha sido un mero ensayo, un recuento de fuerzas. Tiene ante sí, pues, un gran campo abierto, y hay obligación y derecho a exigirles, luego de la prueba dada, que se muestren en el futuro a la altura de su misión renovadora.

Es de esperar que el próximo año hará ampliamente honor a su firma. Teniendo en cuenta que ha organizado en un mes su primera Exposición, ahora que tiene un año por delante y *mayores posibilidades económicas* (la

cursiva es nuestra), no será mucho pensar que en su próxima Exposición nos dará un cuadro relativamente completo de la cuestión de las artes en la hora actual..." (84).

Habida cuenta del rotundo fracaso económico que supuso la Exposición - no se vendió ninguna obra y la asistencia de público fue minoritaria, con la consiguiente escasa recaudación por el concepto de entradas -, Juan de la Encina se refiere con mucha probabilidad a algún tipo de subvención o a la promesa de ésta. En ese contexto, ambas posibilidades vendrían a significar lo mismo, esto es, que el Estado respaldaba, ofreciéndole el Palacio del Retiro u otro local de exposiciones, la viabilidad del proyecto SAI. No entraba, lógicamente, en cuestiones de valoración estética, pero desde la sombra podía aprovecharse y olfatear los primeros ingredientes de la modernidad. En ese reconocimiento de la nueva situación, en donde compartirían territorio el arte oficial y el arte de los "Artistas Ibéricos", Luis de Galinsoga realiza la mejor radiografía de los "Ibéricos" al concluir su primera Exposición, a los que considera ese "medio centenar de pintores y escultores que, unidos y organizados ... arriban con atuendo de conquistadores ... Traen el formidable concurso de la propaganda. Y hasta cuidaron de que bajo el pabellón del arte, la política no estuviera ausente (la cursiva es nuestra). Habrá que tomar en serio y estimar cuanto realicen los Artistas Ibéricos..." (85).

II.2.6.4. LA EXPOSICIÓN "ARTE CATALÁN MODERNO" (ENERO 1926)

II.2.6.4.1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es una buena ocasión para analizar de manera exhaustiva las relaciones que se establecieron entre los dos principales centros políticos y artísticos de España durante la dictadura de Primo de Rivera. Hasta ahora, únicamente se ha estudiado en profundidad el ambiente cultural barcelonés, siendo ya clásicos los estudios de Francesc

Miralles (86), que han servido para un gran estudio documental como el catálogo *Las vanguardias en Cataluña 1906-1939. Protagonistas, tendencias, acontecimientos* (87), pese a lo cual casi nunca ha sido puesto en relación con las demás capitales peninsulares, hecho que contrasta, en el caso concreto de Madrid, con la continua presencia del arte catalán moderno; antes de que se declarara la dictadura de Primo, esa presencia se había hecho palpable en la llegada de Eugenio D'Ors (ésta se produce, tras su periplo americano, en enero de 1923); del mismo modo, pocas semanas después, el importante coleccionista catalán de arte Lluís Plandiura se ofrecía como miembro del futuro comité de la Sociedad de Artistas Españoles (88). Respecto a las exposiciones de arte catalán, éstas nunca dejaron de existir - ni siquiera durante la Dictadura - y si en 1923 el Círculo de Bellas Artes organizaba las muestras de la Sociedad Artístico-Literaria de Cataluña (febrero), de Ramón Pichot (mayo) y Rafael Durancamps (diciembre), en 1924 Eugenio D'Ors publica *Mi Salón de Otoño* en la editorial de la orteguiana *Revista de Occidente*, un amplio itinerario por el arte español moderno pero, sobre todo, por el arte catalán del s. XX, desde los precursores como Nonell hasta la generación que irrumpía con fuerza, la de José de Togores o Marqués-Puig (89). Del mismo modo, en febrero de 1925 la Sociedad de Amigos del Arte celebraba, con excelente acogida de público y crítica, la primera Exposición de Joaquim Sunyer en Madrid.

Por desgracia, tampoco existen estudios que se hayan encargado de pormenorizar esas intensas relaciones Madrid-Barcelona durante la dictadura desde la otra orilla, esto es, desde el ámbito madrileño, en agudo contraste, por ejemplo, con los estudios de Juan Manuel Bonet o Eugenio Carmona sobre la etapa anterior del ultraísmo (90).

En consecuencia se hace necesario ese análisis acerca de las relaciones artísticas entre Madrid y Barcelona, como único medio válido de esclarecer determinadas cuestiones, entre ellas las razones de la

ausencia del arte catalán como colectivo en la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos - celebrada de mayo a julio de 1925 - o de su posterior presencia masiva en la Exposición organizada por el *Heraldo de Madrid* en enero de 1926. En esa tensión generada por la relación de necesidad-rechazo mutuos que viven Madrid y Barcelona respecto a las cuestiones artísticas, la Exposición de Arte Catalán Moderno supone, junto a la presentación de Sunyer, el primer gran encuentro; por tratarse de una muestra casi desconocida hasta el presente (91), hemos creído conveniente aportar todos los datos de los que disponemos para que puedan servir como punto de partida para reflexiones futuras.

Como no podía ser de otra manera, el periódico que organiza esta Exposición, *Heraldo de Madrid*, es el que más testimonios interesantes ofrece sobre la preparación y posterior desarrollo de aquélla, que tenían pensado realizar varios meses antes que la Exposición de Artistas Ibéricos, y así pueden afirmar que "en los últimos meses, desde enero de 1925, se observa un creciente interés por las artes. Desde la Exposición Sunyer. Todo ello es quizás anuncio de un renacimiento. Tenemos ya en preparación la Exposición de Artistas Independientes Catalanes. Se realizará en otoño, a últimos de septiembre..." (92).

Cuando se inaugure la Exposición de Artistas Ibéricos, ese mismo periódico saludará con esperanza a la naciente agrupación, con la que compartía idénticos propósitos para lograr la renovación del arte moderno español y la promoción de sus principales representantes:

"... Por gracia de esta creación entusiasta y noble se abre camino y se da facilidad de vida y de lucha a ciertas modalidades artísticas en las que, al fin y al cabo sería inútil que pretendiésemos engañarnos, se encierra el germen que ha de renovar nuestro arte.

Todas las actividades que viven un poco al margen de las organizaciones y academicismos oficiales hallan de este modo no sólo vertebración y coherencia, solidaridad y fuerza, sino también -

substantialmente - posibilidad de eficacia... Los proyectos del HERALDO DE MADRID relativos a organizar y promover Exposiciones de artistas independientes fijan desde luego nuestro criterio y nuestra simpatía en este punto. Creemos no sólo útil, sino indispensable, remover, renovar el ambiente artístico y estimular la expresión y la vitalidad de todos los esfuerzos y técnicas, aun las que en formación acusan ya la madurez de las fórmulas venideras.

¡Bien venida sea, pues, la Sociedad de Artistas Ibéricos!"(93).

Es muy interesante comprobar cómo estas mismas ideas se repetirán, cuando se celebre la Exposición de Arte Catalán Moderno, en diversos autores como Francisco Mateos (94), José Francés (95) y Francisco Alcántara (96), quienes apenas dudaban de la similitud entre los proyectos de la Sociedad de Artistas Ibéricos y *Heraldo de Madrid*, comprometidos ambos en la renovación del ambiente artístico madrileño y en la necesidad de que el público conociera el arte moderno en todas sus variedades. Sin embargo, y pese a esa explícita voluntad de continuar una labor parecida a la de los Artistas Ibéricos, la anunciada Exposición de arte catalán no se celebró en otoño, como había asegurado el periódico, sino al año siguiente, apareciendo el primer anuncio de ese certamen el 2 de enero de 1926:

"En la segunda quincena de enero en el Salón permanente del Círculo de Bellas Artes, se abrirá al público la primera de las Exposiciones de arte organizadas por HERALDO DE MADRID... estará dedicada al arte catalán moderno, iniciando nuestro propósito de dar a conocer y estimular el arte joven de la Península.

En esta Exposición de arte catalán moderno ofreceremos un notabilísimo y expresivo conjunto de los pintores y escultores jóvenes que en la Cataluña de hoy - tan fértil en toda manifestación pura de la sensibilidad moderna - representan las nuevas tendencias del arte, sin que haya regido nuestro criterio - cuya representación hemos encomendado

a D. José Dalmau... - ninguna especie de exclusivismo partidista..." (97).

II.2.6.4.2. CRÓNICA DE LA EXPOSICIÓN

La muestra permanecería abierta entre los días 16 y 31 de enero de 1926 en los Salones del Círculo de Bellas Artes (situados en los bajos del Palacio de Villahermosa) y el día de su inauguración acudió un importante número de personalidades, si bien se notó la ausencia, por motivos de salud, de Josep Dalmau. Entre los asistentes se encontraban el conde de las Infantas, Director General de Bellas Artes; Rafael Marquina y José Blanco Coris, como promotores de la Exposición; Eduardo Marquina; los escultores José Clará y Miguel Blay; el arquitecto Teodoro de Anasagasti; los pintores Santiago Pelegrín y Julián Castedo; los críticos de arte José Francés, Bernardino de Pantorba, Francisco Alcántara y Ángel Vegue y Goldoni; el poeta Pedro Salinas, etc. (98).

El catálogo de las obras que fueron expuestas - 41 artistas y 77 cuadros, esculturas y dibujos, si bien en el catálogo sólo aparecen 76 obras, puesto que se menciona sólo uno de los dos cuadros que había presentado Joan Serra - es una fuente de datos fundamental para comenzar a entrever el arte catalán que recibió Madrid en aquella ocasión, y hemos podido reconstruirlo gracias a las crónicas de prensa, principalmente a la serie de artículos que Rafael Marquina publica en *La Veu de Catalunya* (99). Éstos son los participantes y las obras que presentaron:

Ricart Canals (*Retrato*), Francesc Camps (*Plaza de Blasco de Garay; Desnudo*), Domenech Carles (*Paisaje de Olot; El cesto de frutas*), Ferrán Callicó (*Niña haciendo punto*), Salvador Dalí (*Venus y un marinero. Homenaje a Salvat-Papasseit; Figura asomada a la ventana*), Rafael Durancamps (*Mi casa al mar; Bodegón de pescado*), Marià Espinal (*Jarrón*

con flores), Josep Gausachs (*Estudio para retrato, y otra obra no identificada*), Ignasi Genover (*dos Paisajes*), Jaume Guardia (*dos Paisajes*), Manuel Humbert (*Niña sentada*), Pere Isern Alié (*Danza; Almendro*), Joan Junyer (*Retrato de J.S.; Delante del espejo*), Olaquer Junyent (*María; El corpus en Girona*), Francesc Labarta (*La villa de Centelles; La Palleria*), Marià Llavanera (*Paisaje*), Josep Maria Marqués-Puig (*La moza del cántaro; La higuera*), Jaume Mercadé (*dos Paisajes*), Lluís Mercadé (*dos Paisajes*), Joan Miró (*dos Naturalezas muertas*), Josep Mompou (*El modelo; Costa Brava*), Joaquim Mombrú (*Paisaje del Montseny; Paisaje ampurdanés*), Jacint Olivé (*Masia catalana; otra obra no identificada*), Iu Pascual (*dos Paisajes*), Josep Pujol (*En la orilla del Fluvià; Naturaleza muerta*), Joan Porcar (*Niño; Niño del cesto*), Enric Cr. Ricart (*Paisaje; Crisantemos*), Ernest Santasusagna (*Estudio (cabeza femenina); Estudio*), Joan Serra (*Paisaje*), Alfred Sisquella (*Naturaleza muerta; Bodegón de frutas*), Ramón Soler (*Acequia condal; Peinando a la novia*), Joaquim Sunyer (*Desnudo en un interior; Desnudo en una masia*), Pere Torné-Esquius (*dos Paisajes*) y Francesc Vayreda (*Desnudo; Paisaje*) como pintores. Los escultores presentes fueron Josep Dunyach (*dos Desnudos femeninos*), Josep Granyé (un bajorrelieve en yeso y una figura en bronce), Federic Marés (*Torso femenino; Bernat Metge*), Joan Rebull (*Cabeza de hombre; Cabeza de mujer*) y Josep Viladomat (*Maternidad; Retrato de niña*), junto a los dibujantes Josep Francesc Ráfols (*Homenaje a Steinlein y otro dibujo*) y Pere Inglada (*Foca de circo y otro dibujo*).

Salvo alguna excepción que comentaremos más adelante, esta relación de nombres viene a representar con perfecta corrección el arte catalán que podríamos calificar como "justo término medio", es decir, el colectivo de artistas que habían realizado el preceptivo viaje a París, que habían sido alumnos de la Academia Galí y que exponían habitualmente en las salas barcelonesas su arte figurativo, con predominio de retratos,

desnudos y, sobre todo, del género paisajístico, en esos años de plena vigencia por la actividad de la Escuela de Olot, donde se habían educado algunos participantes de la Exposición del *Heraldo*, como Iu Pascual, Jaume Mercadé o Francesc Vayreda.

De hecho, las únicas alternativas reales a esta visión prototípica de Cataluña a través de su arte fueron intencionadamente seleccionadas por Dalmau (100) en el sentido contrario, en el más tradicional, aunque hoy no las calificaríamos así. Por ejemplo, en el caso de Salvador Dalí (101), Dalmau seleccionaba dos cuadros ligados a las nuevas figuraciones, como son *Figura asomada a la ventana* y *Venus y un marinero. Homenaje a Salvat-Papasseit*; el caso es aun más evidente si pensamos en Joan Miró, quien en 1926 llevaba años practicando surrealismo pero del que se eligen dos obras de su etapa verista de Mont-Roig, que habían sido realizadas muchos años antes.

Por todo ello, parece bastante evidente la existencia de un mensaje principal en esa presentación colectiva del arte catalán moderno en Madrid; para Dalmau, esos artistas catalanes eran, ante todo, serios - la palabra "honrados" también sería utilizada para definir a muchos de los participantes - trabajadores del arte, y este mismo sentido aparecerá recogido en diversos medios escritos, como puede entenderse perfectamente al leer un artículo anónimo de *La Publicitat*:

"No queremos analizar ni menos juzgar lo que desde el primer momento ha apreciado el público y lo mantendrá en creciente interés: es que se trata de artistas serios y honrados que buscan una factura moderna sin recurrir a remedios artificiales para asombrar, que comprenden su esfuerzo para llevar a la tela las nuevas emociones de la masa y el color..."(102).

II.2.6.4.3. IMAGEN DEL ARTE CATALÁN EN MADRID

Pese a todo lo anteriormente dicho, en cuanto a artistas y obras que se presentaron, la Exposición no dejó de sorprender - y, en no pocas ocasiones, de escandalizar - en el ambiente madrileño, siendo una prueba más del retraso que vivía la capital en cuanto a las artes plásticas. El interés que mostró el público sí merece ser comentado puesto que *La Publicitat* ofrece la cifra de 2.000 personas sólo durante los tres primeros días (103), mientras que también desde Madrid las afirmaciones van en ese mismo sentido, como la vívida descripción que realiza Rafael Marquina:

"La gente se amontona en el recinto de la Exposición, hasta el punto de que a veces se ha hecho difícil la contemplación de las obras y muchas personas se han quedado en la entrada y en el patio, esperando turno..." (104).



Interior de la Exposición Arte Catalán Moderno

(ABC, Madrid, 19-I-1926)

Entre las opiniones especializadas, por así decirlo, las reacciones no pudieron ser más diversas; en primer lugar, destaca por su singularidad la de Eugenio D'Ors, quien se limita a saludar la Exposición, a la que tacha de incompleta, sobre todo cuando la compara con aquélla que seguía siendo su primera opción para que el arte catalán se mostrase al público madrileño en su verdadera dimensión, la colección Lluís Plandiura:

"... Al lado de antología tan bien lograda, la hoy reunida en Madrid... adolece, a la vez, de poco exigente en algo, de incompleta en mucho... una Exposición en donde no se encuentra a Mir, a Casas, a Anglada, no es una Exposición de arte catalán moderno...

Luego, llegados ya los novecentistas, ¿y José de Togores, que acaso sea hoy el pintor catalán más firme y maduro? ¿Y Pruna, el problema más actual...? ¡Cuidado! Que estos huecos no los compensarán ciertos nombres de los incluidos en el catálogo..." (105).

En ese mismo artículo, Eugenio D'Ors añade un dato más sobre los avatares de la Sociedad de Artistas Ibéricos, sobre esos años cruciales de 1923-1925 y sobre el resultado final, esto es, la ausencia del arte catalán en la primera Exposición de la SAI: "Una presentación colectiva, completa, sistemática, solemne del arte catalán contemporáneo al público de Madrid... viene preparándose desde hace tiempo por quien como nadie tiene autoridad ganada para intentarlo, materiales previamente reunidos para lograrlo: por el ejemplar coleccionista D. Luis Plandiura, grande y querido amigo mío. *Diversas circunstancias, a que no son del todo ajenas mis propias culpas, han demorado la ejecución del proyecto* (la cursiva es nuestra)... " (106).

Por su parte, José Francés es quien más escribirá sobre esta Exposición (107) y lo hará en tres medios distintos, en las revistas *Nuevo Mundo* y *La Esfera*, y en su *Año Artístico* dedicado a 1926 (108); en

todos ellos, Francés saluda la Exposición por lo que ofrece de arte nuevo, casi desconocido para el público madrileño y, por último, porque anuncia el fin de las grises temporadas artísticas dominadas por el arte oficial:

"Va a remover los acedos posos y a rasgar las telarañas del arte envejecido. Va a suscitar los tópicos y los apóstrofes violentos, como aquella otra irrupción simpática de los Artistas Ibéricos.

Arte joven, de años y normas, éste de los catalanes, ¡nos desquita de tantas ineptias y parálisis!.

Tiene un dinamismo franco, libre y apasionado; un ansia de sincerarse aun no sorteando el ridículo ingenuo... Pero es que, además, su lozanía y su impaciencia no dañan al fondo entrañable, a la medular consistencia de su catalanía... Esa diversidad en la unidad es condición bien catalana..." (109).

José Francés volvería a insistir en esos mismos términos de fructífera combinación de modernidad y catalanidad en el otro artículo que dedicará a la Exposición, que aparece ampliamente ilustrado con obras que estaban presentes en los Salones del Círculo (110):

"... Así hay en el conjunto el atractivo impaciente de la juvenilia que no sortea errores, ni teme las audacias, ni se somete todavía demasiado a sí misma por el afán de imponerse a los demás... La unidad está en el sentimiento filial por la naturaleza materna que caracteriza a los catalanes, en el ansia de evitar - equivocadamente, tal vez - la más inasequible coetaneidad con la pintura de tradición, raíz y normas españolas..." (111).

Junto a Francés, será el pintor y escritor Francisco Mateos quien se muestre más entregadamente a favor de la muestra de arte catalán, sin manifestar ninguna objeción a dicho acontecimiento, a la selección de los artistas o de esas obras; por lo tanto, el tono general le sitúa en la misma posición favorable de José Francés:

"Se está nuevamente en los comienzos de la técnica, técnica extraña a todo el pasado, técnica que responda al nuevo momento... Los artistas catalanes serenar nuestro espíritu, lleno de inquietudes emigratorias, pues en los momentos de desmayo de toda lucha pensábamos que la raíz del árbol se había secado...

Ayer fueron los Artistas Ibéricos; hoy, los catalanes agrupados por el HERALDO, desde la "mística" de Sunyer hasta el magnífico "cartonismo" de Dalí, los que nos dan un fino descanso espiritual y ánimos para seguir la pelea.

Me llena de bríos para mi labor, modesta o no, unirme a ellos hasta borrar el subtítulo que a Madrid dieron y deje de ser artísticamente la más burocrática y provinciana de las provincias de España. Hágase el milagro" (112).

Hemos visto cómo determinados críticos consideraban esa presencia del arte catalán estrictamente en función de los efectos positivos que tendría en la renovación del ambiente madrileño; sin embargo, resultan más interesantes las opiniones que cuestionan la validez de ese arte presente en el Círculo de Bellas Artes y lo hacen por diversas razones, como el alejamiento de la propia tradición catalana o la excesiva dependencia respecto al arte francés. Finalmente, tampoco faltan quienes critican la supuesta modernidad de un arte que, según ellos, había perdido toda actualidad; para Federico Leal, "hemos echado de ver a artistas que saben pintar y hemos podido encontrar pocas cosas que sean verdaderamente catalanas, y aun modernas. Aparte de algunas obras inspiradas directamente en el arte llana y lisamente impresionista... la mayoría de todas las de estos jóvenes debemos catalogarlas dentro de la primera fase del movimiento post-impresionista. Los tratadistas y críticos de Cézanne datan de 1880 su manera culminante. Sólo esta fecha debe hacer comprender a la mayoría de artistas jóvenes catalanes que se creen tan revolucionarios y avanzados que su modernismo, a más de extranjerismo, tiene sus buenos cuarenta y tantos años... creemos que la

esencia de esta estética no puede ser más contraria a su ambiente, que es Cataluña, toda luz, color, Mediterráneo, toda explosión de alegría y optimismo..." (113).

Entramos de lleno en una de las repercusiones más interesantes de la polémica respecto al arte catalán moderno, puesto que desde Madrid algunas voces defienden la tradición española para todo arte peninsular como valor verdadero frente a las "intromisiones" extranjeras, sobre todo francesas. El discurso se hace tan creíble que asistimos a una defensa, frente a la vanguardia, del noucentisme como arte eternamente válido y, del mismo modo, del Mediterráneo como fuente idónea de inspiración para las artes plásticas; es un discurso que firmaría cómodamente el catalanismo político y cultural pero que, sin embargo, se emite desde Madrid por medio de críticos de arte como el toledano Ángel Vegue y Goldoni:

"... Yo les pediría que, de acuerdo con la 'claridad latina del Mediterráneo' se tornen los ojos hacia las bellezas del suelo natal y del mar azul, sin las preocupaciones por aclimatar tales o cuales fórmulas pictóricas conforme a las de París.

Aprendido el oficio, nada más conveniente que afincarse en la tierra que despertó en el alma las primeras impresiones del arte. Cataluña está en condiciones de procurar que sus hijos sientan en catalán y no en francés... A la canción catalana que empieza 'Ruisenior que vas a Francia' opóngase el canto que surge de lo más íntimo, en el tono férvido de un Maragall" (114).

Se trata de una adaptación de la corriente de pensamiento más transitada respecto al futuro del arte español y que, de manera rotunda, prefiere la tradición renovada a la vanguardia; como es lógico, en periódicos conservadores se agudizan estas expectativas:

"Los autores de las obras exhibidas pueden agruparse en tres tipos: uno, de artistas que pintan mejor que lo expuesto y desarrollan su arte

en esa tendencia que parece moderna pero que casi no lo es; otros, que fabrican estridencias para llamar fácilmente la atención del público y ponerse a tono de los artistas extranjeros de extrema izquierda; por último, un tercer tipo, que es casi un matiz del anterior, formado por aquéllos que quieren pintar en ingenuo o infantilmente, y en realidad lo que hacen es mostrar que no saben coger la paleta con la mano izquierda y sostener los pinceles con la derecha.

De visiones mediterráneas, latinismos, alegría... nada hay; de estar de espaldas al natural (o a la naturaleza), casi todo; pero de mirar hacia adentro y dar expresiones espirituales en lugar de representaciones de imágenes exteriores, tampoco hay nada; de estar al margen del arte, casi todo; de conquistas geniales a plazo corto pintando poco, muchísimo..." (115).

II.2.6.4.4. IMAGEN DEL AMBIENTE ARTÍSTICO DE MADRID EN CATALUÑA

Desde el s. XIX, las diferencias entre el arte que se hacía en Cataluña y en Madrid comenzaron a hacerse evidentes, aunque se mantenía todavía una cierta paridad y reconocimiento, por ejemplo, entre pintores como Fortuny o Eduardo Rosales; sin embargo, los últimos lustros del pasado siglo se encargaron de abrir ese abismo de manera definitiva, y si en política Madrid representará, a los ojos de muchos catalanes, la Restauración - y, cuando llegue, la Dictadura - y Cataluña el liberalismo, en arte ésta conoce diversos movimientos internacionales, que adopta y enriquece a continuación con aportaciones propiamente autóctonas: impresionismo, post-impresionismo, modernismo, noucentisme; por el contrario, los artistas que viven o trabajan en Madrid seguirán moviéndose, por lo general, en el círculo de la enseñanza académica, de los pensionados a Roma y de las exposiciones nacionales de Bellas Artes donde, edición tras edición, triunfa la pintura de historia, el simbolismo o el naturalismo anecdótico, siendo excepciones la presencia de artistas como Juan Gris, María Blanchard o Celso Lagar, o algunas

exposiciones como la que en 1915 organiza Ramón Gómez de la Serna de Pintores Íntegros (116).

Aunque sea de manera simplificada, resulta fundamental conocer este panorama para descifrar el complejo sistema de relaciones que, de modo consciente o no, establecerán el arte catalán y madrileño durante las primeras décadas del s. XX. La dictadura de Primo no hará sino poner de relieve esas suspicacias, puesto que el régimen militar actuaría con especial rigor en Cataluña: prohíbe el uso de la lengua y bandera catalanas en actos oficiales, suprime las agrupaciones nacionalistas, invalida los ayuntamientos constituidos y, en 1924, declara ilegales los partidos políticos, firmando así el acta de defunción de la Mancomunitat. Privados de toda capacidad de acción política, no es de extrañar que "amplios sectores de la vida pública catalana se negaran a que su arte, estandarte triunfal de Cataluña en Europa, acudiese a Madrid, la ciudad que simbolizaba la dictadura de Primo de Rivera" (117).

La imagen que se tiene desde Cataluña de lo que puede ser el ambiente artístico madrileño se reduce a los calificativos de provinciano, poco europeo y nada moderno. Ni siquiera el éxito que alcanza la Exposición del *Heraldo de Madrid* haría cambiar estas opiniones; en opinión de Joan Sacs:

"... l'exit financer d'aquesta empresa fou nul; al capdavant, l'exit que consuetudinàriament aconseguixen totes els Exposicions d'art català que hom ventura en aquella terra, siguien exposicions individuals, siguin col·lectives.

No es comprèn, doncs, perquè diastre els nostres pintors que coneixen de cor aquest tarannà del mercat d'art madrileny, es deixaren convèncer per a intentar altra vegada la fortuna de ponent..." (118).

Otros críticos consideran, más optimistas, que iniciativas como la del *Heraldo* eran las únicas que podrían salvar la frialdad habitual

existente entre las dos capitales; por ello, el debate se desvía hacia la alabanza del organizador, *Heraldo de Madrid* - rotativo dirigido, no olvidemos, por empresarios catalanes -, al que se atribuye capacidad para renovar y modernizar la vida cultural, y política, de la Península; para Arturo Morí, dicho periódico "ha emprendido una obra de cultura nacional como no podía ni soñarse. Nada de jurados gruñones y anticuados; nada de premios tradicionales y de normas, tan honestas como ridículas..." (119).

Para otro rotativo, el barcelonés *El Día Gráfico*, "HERALDO se remoja. No se limita a ser un periódico más. Quiere intervenir en la vida ciudadana y, dispuesto a poner en práctica el consejo del Lerroux de antaño, hace 'un poco de revolución cada día'. Esta revolución se limita, claro, a renovar el ambiente artístico anquilosado de Madrid... Esta vez la prueba ha sido concluyente. Ha bastado que HERALDO patrocinara la Exposición para que todo Madrid acuda a admirar el esfuerzo de la juventud artística catalana... Si ésta es, como creemos con convicción profunda, la hora de Cataluña, hay que reconocer el acierto de establecer un contacto artístico que mañana puede tener profundas derivaciones de todo orden. La actualidad reviste esta Exposición de un carácter simbólico" (120).

Por su parte, *Diario de Barcelona* también apostaba porque el mutuo conocimiento artístico entre catalanes y madrileños permitiría una mayor sintonía en todos los órdenes:

"No conocemos el valor de la Exposición más que por lo acerca de ella hemos leído, pero apreciamos profundamente su alto significado espiritual... Por entre todos los convencionalismos y prevenciones, el arte logra escapar a la prosaica coacción y se expande en el ambiente de un supremo ideal generoso. Y esta es la moralidad de la Exposición catalana celebrada en Madrid" (121).

Para terminar suscribiendo la opinión expresada por Francesc Pujols en la conferencia que pronunció con motivo de la Exposición:

"Este dulce contacto de Cataluña con el resto de España, que ha unido siempre a los buenos españoles, es uno de los muchos anuncios de la armonía entre nuestra tierra y esta gloriosa Castilla, y un augurio de felicidad, de la concordia de sentimientos entre estas dos regiones de nuestra España, que tan noblemente aspiran a la hegemonía ibérica, Castilla con sus raíces en la riqueza tradicional del pasado y Cataluña con sus esperanzas del porvenir" (122).

II.2.6.4.5. EL ENFRENTAMIENTO ENTRE JUAN DE LA ENCINA Y JOAN SACS

Las posturas se mantuvieron dentro de límites "correctos" durante el tiempo que la Exposición permaneció abierta; cuando ésta fue clausurada, y con un mayor período de reflexión sobre las reacciones que había suscitado en los dos medios, madrileño y barcelonés, Juan de la Encina opinará con total claridad sobre la esencia de una parte de la plástica catalana y, por extensión, de sus defensores, publicando en *La Voz* una serie de tres artículos - "A un pintor catalán (I, II y III)" - que comienza de manera directa y que, en nuestra opinión, tiene un destinatario, Joan Sacs, seudónimo del pintor Feliu Elías:

"... quiero decirle a Vd. sin rodeos que Vds. los artistas catalanes no han secundado la plausible iniciativa con el entusiasmo y decisión que debieron. No ignoro el estado actual de espíritu de una buena parte de los intelectuales y artistas catalanes.

Vds. que achacan a Madrid no sé qué cúmulo de incomprensiones, por su parte no ponen mucho en enterarse cómo marchan las cosas por Madrid. Si hiciesen un mínimo esfuerzo... acaso vieran con sorpresa que no se halla a tanta distancia espiritual como suponen Barcelona de Madrid...

A veces me entra la sospecha de que en ciertos medios barceloneses se cultiva la voluptuosidad de pretenderse incomprensidos, y que la muralla chinesca de todos los nacionalismos es mirada con deliquo casi

místico... El momento es propicio para que esa muralla se venga a tierra, y la Exposición artística del Heraldo pudiera y debiera haber sido un paso eficacísimo en esa dirección. No lo ha sido del todo, y es lástima.

Han perdido ustedes una escaramuza que convenía a los artistas catalanes y a nosotros, sus defensores, ganar..." (123).

Como vemos, Encina no hacía sino mantener su postura de defensor a ultranza de la renovación artística de España, que él ya había asumido con claridad desde los años veinte (124) y que pensaba que se estaba convirtiendo en realidad, especialmente desde la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, en mayo de 1925; si en aquella ocasión se había mostrado muy respetuoso con la ausencia del arte catalán (125), esta nueva oportunidad que desaprovechaban, en su opinión, le devolvía a la realidad de lo extremadamente frágiles que eran las relaciones entre el arte madrileño y catalán. Como afirma el propio Encina pocos días más tarde, "Ustedes los catalanes tienen la costumbre provinciana de estar comparando siempre entre Barcelona y Madrid, dando la primacía, claro está, a Barcelona. Tengo que darles la razón en el arte" (126).

Sin embargo, para el crítico vasco el arte catalán incurre en un defecto que, en gran medida, le priva de toda la autenticidad que debiera tener, como es la excesiva dependencia respecto a las novedades procedentes de París, siendo éste el aspecto que más indignará, cuando dé su réplica, a Joan Sacs:

"... Pero esta virtud de sensibilidad, esa capacidad perceptiva universal, puede llegar a ser cuchillo de dos filos... Ahí está el gran escollo que deben salvar los artistas catalanes, los jóvenes más que los otros. Si quieren construir un arte robusto, con raíces bien trabadas y asentadas en la perennidad, han de ponerse en guardia contra su fina facultad perceptiva.

Le acontece lo contrario que al arte que priva en Madrid. Aquél jadea bajo el peso de lo que percibe; éste se ahoga por enrarecimiento de la pobre y descompuesta atmósfera que respira" (127).

Parafraseando a Eugenio D'Ors, podríamos afirmar que para Juan de la Encina lo que no es tradición es plagio, por lo que desconfía de todo intento de renovación artística que no se alimente de la fuerza creadora ancestral del arte español; como mucho, y en esto no hace sino compartir el punto de vista más generalizado entre la crítica de arte española (128), intuye la modernidad como suma de dos factores, renovación de la tradición e introducción de elementos nuevos procedentes, éstos sí, del exterior:

"... Viendo la Exposición, ¿cómo no invocar el espíritu de Renoir, Cézanne, Derain? No pretendo desvalorizar a los artistas catalanes. Cataluña no cuenta en su arte con una fuerte personalidad, un guía, en la que se haya individualizado una nueva manera de estilo; sin embargo, sí existe un movimiento catalán artístico saludable y vigoroso.

El arte catalán no está influyendo no está influyendo en el resto del Arte Español Contemporáneo. Sólo tienen los mismos maestros franceses..." (129).

El duro lenguaje que utilizó Juan de la Encina no agradó a ese sector del arte catalán que se había negado a mostrarse en Madrid en la seguridad de que el público no sería capaz de entenderles. La respuesta procederá de Joan Sacs quien, en primer lugar, no duda en desprestigiar a sus colegas madrileños, los críticos de arte, en quienes advierte tanto desconocimiento del arte moderno como en el público:

"... una crítica desmesuradamente favorable, entusiasta y extasiada fins al grotesc més comprometedor, pastada pels redactors mateixos del diari madrileny que organitzà aquesta estrambòtica exposició; una crítica desapiadadamente agressiva, tan inintel·ligent com l'anterior, sistemàticament y voluntàriament condemnatòria... una tercera espècie de

crítica, amiga, aparentment cordial, esforçadament comprensiva, pero que en el fons era tan agressiva o més que l'anterior.

En aquesta crítica se significaron gairebé tots sols dos escriptors d'art: el sr. Juan de la Encina y el sr. Angel Vegue i Goldoni. La tònica d'aquesta crítica fou l'indulgència y el paternalisme: en cada paraula un consell y en cada ratlla una galleda d'aigua freda, encara que perfumada...

Els millors crítics madrilenys, els qui més han viatjat, els qui constantment han estat en contacte amb el moviment artístic modern, es troben desorientats com un infant sempre que han de puntualitzar sobre algun problema cabdal de l'estètica moderna... l'estètica madrilenya no passa, per regla general, d'una branca literària més o menys cançonera..." (130).

En realidad, lo que molestaba a Joan Sacs es que se considerase poco originales a los pintores catalanes y que su arte fuera acusado de mera traducción del francés; para demostrar que no era así, dedica los insultos arriba descritos hacia la competencia de la crítica madrileña en asuntos de arte:

"... si algun retret ha de fer la crítica a una pintura qualsevuga, no ha pas d'esser la major o menor originalitat estilística que poseeix, el major o menor garu de francesisme... sinò la seva major o menor densitat, el seu màxim o mínim valor d'expressió, ço que els castellans en diuen calidad...

Tots els artistes tenen obligació d'acceptar d'aquests nombrosos descobriments que intensifiquen la dicció artística, aquells que més s'adiuen amb el temperament de cada individu..." (131).

El artículo concluye con sarcasmo, "agradeciendo" el interés que los críticos madrileños muestran por el arte moderno catalán y sentenciando: "No siguem golafres, y contentem-nos amb llur amistat" (132).

II.2.6.4.6. LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS PRESENTES EN LA EXPOSICIÓN

En nuestra opinión, la relación de participantes en la Exposición explica de manera evidente el tono general del arte catalán que se presentó al público madrileño en enero de 1926. Las propuestas defendidas por Ricart Canals, Rafael Durancamps, Iu Pascual, o por los epígonos de la Escuela paisajística de Olot se mantienen tan respetuosas con la tradición pictórica catalana - que, eso sí, habían logrado renovar - como alejadas de las vanguardias europeas; representan, en cualquier historia del arte moderno catalán, el término medio predominante en los circuitos artísticos barceloneses, que exponen con frecuencia en las principales galerías - Dalmau, Syra, La Pinacoteca, Laietanes -, que se adaptaron perfectamente al gusto del cliente burgués o altoburgués catalán y que, en mucha mayor medida que los intentos de un Joan Miró, por ejemplo, representan de forma más fiel la evolución del arte catalán del primer tercio del s. XX. Por todo ello, no dejan de sorprender algunas de las reacciones que se produjeron con motivo de la Exposición de *Heraldo de Madrid*, provocando escándalo o incomprensión entre una parte del público. Hoy en día, cuesta trabajo pensar en que las propuestas de Rebull, Marés o Dunyac - por mencionar únicamente algunos escultores de la Exposición - fueran tan incomprendidas, por ejemplo, como el lenguaje claramente más innovador del Alberto Sánchez que se había presentado meses antes, durante la primera aparición de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Esa sensación de amable tono medio, concebido para que tuviera éxito incluso en Madrid, explica la condescendiente selección de obras que realizó Josep Dalmau y que llegó a afectar, incluso, a uno de los artistas más admirados por el público madrileño, Joaquim Sunyer, que tan buen recibimiento había tenido en su primera Exposición individual en Madrid - celebrada en enero de 1925 - pero del que se mostraron dos obras de escasa calidad.

Más interesante es el carácter de abanico de opciones que, dentro de una innegable apuesta por la figuración, ofrecían algunos artistas catalanes presentes en la Exposición; estamos seguros de que no fueron pocos los artistas madrileños que acudieron a dicha Exposición esperanzados en aprender fórmulas que les permitieran subirse al tren de los nuevos realismos que estaba recorriendo toda Europa. El análisis concreto de algunas obras nos permitirá matizar cada una de las posibles vías que la figuración estaba recorriendo en esos precisos momentos. En pintura, toda la Exposición adopta el mismo punto de partida: Joaquim Sunyer; su arte, tan ligado al noucentisme desde principios de siglo, mantenía la capacidad de seguir inspirando a la nueva generación de artistas como Manuel Humbert (*Retrato*), Joan Porcar (*Retrato de niño*) o Francesc Vayreda (*Desnudo femenino*). Se trata de la ruta más transitada en los medios artísticos catalanes pero, lógicamente, no de la única a su disposición; desde esa misma postura que partía del naturalismo, otras tres propuestas se abrían con una mayor aportación de modernidad.

Dos íntimos amigos, Joan Miró y Enric Cr. Ricart, lideran la primera alternativa a la figuración tradicional y, de hecho, así los presenta Dalmau en la Exposición; como ya hemos comentado, se trata del Miró de los años 1918-1920, esto es, de aquel joven artista que estaba interesado en captar la realidad de los objetos cotidianos con absoluta intensidad, y en lo que compartía inquietudes con el arte de Ricart. La imagen que resulta de las obras de ambos es de una innegable modernidad, al tiempo que no deja de acusar un cierto primitivismo en la mirada que proyectan los artistas sobre el lienzo.

Rafael Marquina fue de los primeros en captar esa irrenunciable modernidad que ofrecían las obras de Ricart y Miró, a las que califica como de difícil comprensión para el público; del arte de Ricart afirmará que "este artista modernísimo ha ganado la batalla claramente. Había

hecho un guiño ante el delicioso paisaje que exhibe; había dicho el nombre de Van Gogh ante los Crisantemos..." (133).

Joan Miró recibiría mayor atención de los críticos de arte y, en no pocas ocasiones, mayores ataques. Con toda razón podía afirmar Rafael Marquina que delante de las naturalezas muertas que presentaba (134), "hay señores respetables que pierden la respetabilidad. Esta ampolla que ven deforme no la perdonan. Para ellos, que no sea la ampolla de costumbre no es ampolla. Aunque se les explicara no lo entenderían. Amigo Miró: el pintor no tiene otra explicación que su pintura. Además, cuando un hombre se explica como Vd. puede seguir su camino" (135).

Miró se convirtió en uno de los focos de atracción de la muestra, también para nosotros, puesto que supone nada menos que la presentación en Madrid de uno de los artistas españoles más universales. Pese a que Dalmau había seleccionado dos obras bastante comedidas en su aspecto externo, el envío de Miró se erigió pronto en la mayor "amenaza" para determinados críticos conservadores, superando a Salvador Dalí en la lista negra de los pintores jóvenes más rechazados de dicho certamen. Así pues, a Miró no le faltarán ataques como el que recibe de Doménech, quien establece una categoría con aquellos artistas que "fabrican estridencias para llamar fácilmente la atención del público y ponerse a tono con los artistas extranjeros de extrema izquierda... que quieren pintar en ingenuo o infantilmente, y en realidad lo que hacen es mostrar que no saben coger la paleta con la mano izquierda y sostener los pinceles con la derecha" (136).

En la misma línea se sitúa Méndez Casal cuando reclama, ante esas dos obras de Miró, "un folleto explicativo redactado por el artista en el que exponga su finalidad técnica y estética. Frente a los cacharros que contradicen premeditadamente la ley de la gravedad, y ante otros absurdos parecidos, fallan todas las hipótesis" (137).

Frente a estas opiniones, que curiosamente se caracterizan por no debatir sobre cuestiones estéticas o técnicas, será el crítico polaco de arte Marjan Paszkiewicz quien más profundice en las influencias fauves y cubistas, en la aplicación subjetiva del color, etc., que definen esas primeras etapas de Miró:

"... En normas estéticas diametralmente opuestas a las de Sunyer se inspira Miró. Lo que solicita a Miró redondez, conclusión armoniosa... pide en Miró deformación, efecto instantáneo, barullo formal. Son los dos bodegones de Miró muestras demasiado chocantes de un concubinato intelectual con la plástica negra...

Pero tampoco Miró está desprovisto de esa predominante virtud catalana que es el sentido de la materia. Este sentido de lo pictórico, que me parece condición previa de toda buena pintura, habla muy favorablemente del estado actual y del porvenir de la pintura catalana..." (138).

La segunda alternativa a la tradición figurativa catalana viene de la mano de Marqués-Puig. En las dos obras que expuso, *La higuera* y,



Josep Mª Marqués-Puig, *La moza del cántaro*

en especial, *La moza del cántaro*, se muestra como un artista conocedor de diversas propuestas europeas, como el Novecento italiano o, en nuestra opinión con más exactitud, de la nueva figuración de origen alemán, de un Georg Schrimpf o de las propuestas más geometrizadas de Oskar Schlemmer, tan activas en la pedagogía de la Bauhaus, en donde había ajercido como profesor. Para respaldar estas últimas afirmaciones, basta advertir el enorme parecido externo de *La moza del cántaro* con el cuadro de Schlemmer *Escalera de la Bauhaus* o lo que es más interesante, esa común aspiración a simplificar los volúmenes irregulares hacia la geometría o a rodeas las figuras de una misma atmósfera distante. No debe extrañarnos que ante las obras de Marqués-Puig, Rafael Marquina afirme:

"... tienen las virtudes cardinales de su pintura, una arquitectónica vertebración de la emoción.

Su 'delito' constructivo es la primera razón de su arte. Por eso el color es, en él, un material. El acierto se produce cuando a lo puramente material se añade la esencialidad" (139).

El tercer gran camino, el que superpone las influencias del arte italiano y flamenco al substrato de la figuración catalana, llega a través de las dos obras, tan diferentes pese a todo, de Salvador Dalí: *Venus y un marinero*. Homenaje a Salvat-Papasseit y *Figura asomada a la ventana*; sería principalmente la primera la que más polémica suscitaría en los medios madrileños y es que para Rafael Marquina, en *Venus y un marinero*... Dalí habría logrado añadir un elemento nuevo al gastado discurso cubista, el aire:

"Ya está aquí el escándalo, la discusión y la algaraza. *Venus y marinero*. Una obra cubista pero no bien cubista; un Picasso no del todo Picasso y, en cierto modo, más que Picasso...

Todos se azoran ante esta obra: indignados unos, entusiasmados otros. Es - benditamente - la *Venus* de la discordia, capaz, como la *Helena* clásica, de encender una guerra..." (140).

Estas palabras se convirtieron en una premonición que no tardaría en cumplirse, y fueron muchos los críticos de arte que renegaron de esa obra de Dalí, como Méndez Casal quien, pese a que reconoce no comprender dicho cuadro, no duda en criticarlo con toda dureza:

"... Dalí. Pintor cubista, con tendencia futurista en busca de movilidad cinematográfica o de impresión dinámica de una ^{mis}escena desarrollada en varios momentos. Venus y marinero: Confieso que no la entiendo ni me agrada. Sospecho que busca un imposible. Creo que no es posible continuar una orientación ya fracasada..." (141).

Frente a estas opiniones nada favorables, Paszkiewicz se convierte en el mejor valedor de Dalí (142), aunque no oculta su preocupación por un cuadro que entiende desequilibrado por la preponderancia que concede al dibujo sobre el color:

"... En su 'Venus' la línea va ajustada a la forma mas la forma no se pliega, en cambio, al plan de la construcción, tal vez porque éste, al derivar de la caducada forma cubista, exige demasiados elementos abstractos, y el sentido de la línea articulada que tiene Dalí no le permite salir por completo de la forma realista.

Siempre hemos creído que la construcción sólo puede ser elemento pictórico como engarce del color y la línea. Debe ser resultado y no premisa. En Dalí, la construcción llegó a ser como un apremiante prejuicio... Cierta exigüedad en el manejo del color, que no llega a tener ni un ápice de importancia en la interpretación de la forma, deja desnudo todo el andamiaje arquitectónico de la 'Venus' y hace de este cuadro un crudo proyecto decorativo..." (143).

EXPOSICIONES DEL "HERALDO DE MADRID"

MARQUES DE CUBAS, 7 = MADRID

EL ARTE CATALAN MODERNO

Exposición del 15 de Enero al 31 de Enero de 1926.

Nombre *Salvador* - apellidos *Dali Do ech*
Domicilio *Monturiol - d.º - 24 - Figueras*

Se advierte a los señores expositores que tanto los organizadores como la casa encargada de la expedición declinan toda responsabilidad en los riesgos y peligros que pudieran sufrir las obras mandadas. Con este fin el artista puede, si bien lo desea, asegurar sus obras a su cuenta propia, librasente, en cualquier agencia de seguros.

Declinan también los organizadores toda responsabilidad en lo que se refiere a erratas u omisiones que pudieran cometerse en la confección del catálogo.

No obstante, los organizadores de esta exposición, con el fin de obtener la mayor seguridad y cuidado en el envío de las obras, sin reparar en gastos, ponen a la disposición de las Galerías Dalmau, encargado de expedirlas, un expreso vagón capitoné, tanto para el envío de las obras como para el retorno de las mismas no vendidas. Por cuyo efecto se ruega a los señores artistas expositores hagan la entrega de sus obras sin embalaje.

Ninguna obra expuesta podrá ser retirada antes de la clausura de la Exposición.

LISTA DE LAS OBRAS DECLARADAS

N.º	OBJETO Y CLASE	Precio	DIMENSIONES medidas en cm.	
			Alto	Ancho
1	<i>Niña a la VENTANA (pintura al óleo)</i>	<i>X</i>		
2	<i>Venus y un marimero (pintura al óleo)</i> <i>(Homage a Salvat Papassit)</i>	<i>1000 pt.</i>		

Confirma.

Salvador Dali

Resguardo del envío de Salvador Dali
a la Exposición Arte Catalán Moderno

Por el contrario, la otra pintura que estaba expuesta en el Circulo de Bellas Artes, *Figura asomada a una ventana*, sí obtendría un consenso general. En Cataluña, las repercusiones de dicho cuadro habían sido igual

de entusiastas, siendo portada en enero de 1926 de la revista *D'aci i d'alla*, en cuyas páginas interiores Dalí es aclamado por J.F. Ráfols como un "espíritu fuerte, tiene el don de materializar la visión pictórica, de dar cabida a la corporeidad de las cosas del mundo sin perder el poder que no oculta nunca la gracia" (144).

Por su parte, Rafael Benet le definiría como un neo-verista, pasando a enumerar sus virtudes pictóricas con un intencionado lenguaje de precisión matemática, a la que identifica la obra de Dalí. La relación de nombres europeos, tan precisa como sugerente, nos obliga a pensar que en Cataluña se conocían a la perfección las posibilidades de los llamados "realismos de nuevo cuño":

"Gusto por los ritmos compensadores: movimientos basculares. Gracia, Orden, Claridad.

Ingres, Lhote, el último Carrà. Cuenta con Casorati y, sobre todo, con Ubaldo Oppi.

Candor - Sabiduría = Cordialidad - Inteligencia: Equilibrio al que hemos de aspirar..." (145).

Para aquellos críticos que habían denostado *Venus y un marinero...* el Salvador Dalí de *Figura asomada a la ventana* sí estaba más cerca de la condición de artista y para Méndez Casal, "parece más bien un primitivo. Refina, recorta, maciza, busca corporeidad con cierto sentido a lo Mantegna" (146).

A modo de conclusión, el arte de Dalí apenas fue entendido más que por separado, sin reconocer que el mismo artista era autor de dos obras tan diferentes, y únicamente Rafael Marquina sabría intuir la unidad estética que hermanaba ambos lienzos, la misma aspiración figurativa pero bajo dos formas distintas:

"... Pocos metros más allá, Niña en la ventana. La serenidad, gracia, novedad y firmeza cautivan a los indignados de antes y complacen

a los entusiastas. El talento pictórico de Dalí es, entonces, reconocido unánimemente.

Hay quien vuelve a la Exposición para traer a un nuevo visitante y decirle: - '¿Ves? El mismo que ha pintado esto ha pintado lo otro'. No nos entendería si le dijésemos: - Ha pintado eso precisamente porque sabía pintar lo otro..." (147).

II.2.6.4.7. LA CONFERENCIA DE FRANCESC PUJOLS: "LAS CARACTERÍSTICAS DE LA PINTURA CATALANA"

Bajo ese título pronunció su conferencia, a las seis de la tarde del día 28 de enero, el crítico de arte, poeta y filósofo catalán Francesc Pujols (148); acudieron, entre otros, Daniel Vázquez Díaz, Eduardo Marquina, Joaquim Sunyer, Cipriano Rivas Cherif, Angel Vegue y Goldoni, Guillermo de Torre, Marjan Paszkiewicz, Manuel Abril, Amadeo Hurtado y Herminia Peñaranda (149). Como era, y sigue siendo, habitual, el conferenciante fue presentado por otra persona, en ese caso por Rafael Marquina, quien le definió con estas palabras:

"Difícil trayectoria y sinuosa la de su dinamismo estético... Su preparación vasta y exquisita ha dado una sutilidad magnífica a la capacidad diligente de su crítica... Ejemplos que le honran son las Exposiciones de pintura catalana, que en ocasiones diversas ha organizado con rara pericia en Lisboa, París y Amsterdam..." (150).

Los contenidos de la conferencia de Pujols se desarrollaron a lo largo de tres ejes principales: afirmación de que el arte catalán y el madrileño tenían diferentes tradiciones pictóricas, siendo la del arte catalán una línea que se había iniciado con Ribera; reconocimiento de la influencia del arte francés sobre el arte catalán moderno pero entendida aquélla de forma positiva, esto es, los artistas catalanes lo habrían asimilado, nunca limitándose a la mera copia, a su propia manera de sentir. En palabras de Pujols, "Cataluña demuestra ante el mundo entero

que es el único país de la tierra que ha sabido sentir, no como comprador ni consumidor, sino como productor toda la intensidad de vida y de medios de expresión que contiene la pintura moderna francesa" (151); por último, su creencia en que el predominio de lo vasco - de su arte, cultura, economía - en la vida de Castilla había comenzado a ser sustituido por lo catalán. Comenzaría así una nueva era de mayor hermanamiento entre Madrid y Cataluña, "ese dulce contacto de Cataluña con el resto de España... es uno de los muchos anuncios de la armonía entre nuestra tierra y la gloriosa Castilla, y un augurio de la concordia de sentimientos entre estas dos regiones de nuestra España" (152). Esta última afirmación sería una de las consecuencias más positivas de toda la Exposición, aparte de la presencia de artistas y obras; en efecto, desde ese mismo instante la Exposición Arte Catalán Moderno se constituyó en uno de los hitos más importantes en los intentos de acercamiento entre Cataluña y Madrid durante todos los años que duró, bajo sus diversas apariencias, la dictadura. El pasado se comenzó a entender como incompreensión, no sólo política, entre ambos núcleos, mientras que, para aquéllos que miraban esperanzados hacia el futuro, el restablecimiento de las relaciones de amistad entre catalanes y madrileños suponía, en el fondo, el primer paso hacia una España moderna:

"Francesc Pujols ha caído en Madrid como una bomba. Las cornejas de la vieja estética se han escandalizado... Después de ese discurso, en que las teorías pujolsianas han desfilado, pomposamente, como en solemne procesión del corpus del arte nuevo, los que no entendían a los catalanes en otros terrenos se sentirán aún más extraños a Cataluña...

Con el arte catalán moderno está el Madrid futuro... Eso está muy bien. ¿No habíamos quedado en que ésta era la hora de la renovación?... El porvenir está lleno de promesas de todo orden. El caso es tener la suficiente paciencia para saber esperar" (153).

II.2.6.4.8. LA FIESTA DE CLAUSURA

Los actos que pusieron fin a la Exposición de Arte Catalán Moderno tuvieron lugar el 31 de enero de 1926 en el Palacio del Hielo y del Automóvil; uno de los principales promotores de la Exposición, Rafael Marquina, sería el encargado de pronunciar las palabras de bienvenida a los asistentes, palabras que se convierten en un alegato a favor de la juventud creadora y contra el ancestral aislamiento que definía la situación de los centros peninsulares más destacados, como Madrid y Barcelona, situación contra la cual el *Heraldo* se había propuesto combatir dando a conocer al público "interesantes y valiosos núcleos estéticos que, en esta heroica agresividad con que se endurece la altanería egoísta - hijuela de la cerrazón colectiva - no hallan ocasión para la ventura del mutuo conocimiento..." (154).

En otros rotativos se recogen más párrafos interesantes de la intervención de Rafael Marquina, quien insistía en "señalar la hora actual como la más indicada para ir contra el estéril egoísmo que agota las mejores energías juveniles en una pugna bárbara, lo mismo contra la indiferencia de unos que contra el obstruccionismo de otros..." (155).

Desde Barcelona, el diario *La Noche* comparte esta misma identificación de la Exposición que estaba a punto de ser clausurada como signo esperanzador de modernidad:

"Los artistas catalanes han ido muy bien acompañados. El 'Casal Català' - lo típico, regional y pintoresco - no tenía nada que hacer aquí. Los folcloristas, tampoco. Los costumbristas, menos..." (156).

Después de esas palabras iniciales de Marquina, el programa anunciaba la intervención del periodista y escritor Cipriano Rivas Cherif, quien durante una hora ofreció sus llamadas "Proyecciones sin

aparato", en las que comentaba determinadas poesías de Josep Carner, Valle-Inclán, Gerardo Diego, Pedro Salinas, José Moreno Villa, Antonio Espina, Juan Ramón Jiménez, Guillermo de Torre, Federico García Lorca o Jorge Guillén. Se trata de una de las primeras ocasiones en que se reúne una gran parte de la que será llamada "generación del 27", liderados por Juan Ramón Jiménez. Está por realizar un estudio detallado sobre las íntimas relaciones que existieron entre los escritores y artistas que luchaban por el mismo objetivo de renovar la tradición y modernizar la cultura española (157).

A Rivas Cherif le siguió la recitadora de poesía Herminia Peñaranda, quien leyó fragmentos de poemas de Ramón Pérez de Ayala, San Juan de la Cruz y Joan Maragall (158). Poco después, la velada alcanzaría su momento culminante con la participación de José Ortega y Gasset, quien pronuncia una conferencia titulada "Las novísimas tendencias del Arte y la significación del arte joven de Cataluña" (159).

Los contenidos de esa intervención de Ortega - fieles a su pensamiento vitalista - parten de su irrenunciable defensa de la juventud y de sus manifestaciones espirituales, y si al iniciar su discurso sostiene que "una Exposición de jóvenes es una Exposición en el doble sentido de la palabra. El joven que expone se expone. El público, en su mayoría, y buena parte de la crítica adoptan ante él una actitud insólita: le enseñan los dientes, no se sabe si prestos al mordisco o a la carcajada" (160), las frases finales de su intervención reforzarán su esperanza en el empuje de la juventud española como remedio al desgaste espiritual de una cansada Europa: "... es indudable que a todo nuevo estilo corresponderá un nuevo resorte vital. Si acertamos a ver con perspicacia en aquél podremos verosímelmente descubrir la nueva manera de sentir la vida que traen estas generaciones recién llegadas... Sobreviene a Europa una terrible sazón, un tiempo de crisis profunda... Pero ello, en lugar de entristecernos debe incitarnos, pues indica que la vida

revienta las viejas estructuras anquilosadas. Sobre todo en España - raza menos cansada, con menos vicios, menos exhausta, tal vez por su vagancia durante dos siglos - empiezan a ser posibles cosas mejores..." (161).

Antes de formular estos deseos de un mejor porvenir, Ortega y Gasset mantiene, respecto a cuestiones estrictamente estéticas, ideas formuladas con anterioridad (162), en su mayor parte abundando en tesis formalistas y fenomenológicas; para el filósofo, el rechazo del arte nuevo por el público no es consecuencia de un esfuerzo previo de comprensión de lo que pretendía y finalmente logra el artista; al contrario, es la frustración por no poder alcanzar la esencia íntima de la obra de arte moderno lo que impide toda comunicación fértil entre arte nuevo y espectador:

"En otras ocasiones, el cuadro no nos gusta sencillamente porque no lo entendemos, porque no hemos logrado penetrar su sentido; queda la obra fuera de nosotros, indomada, forastera, invicta; queda fuera de nosotros humillándonos" (163).

De ahí la esencial antipopularidad del arte nuevo, aspecto que ya había tratado en *La deshumanización del arte* (164), situación que se hace más peligrosa ante la obligación, que expresa el filósofo con bastante preocupación, de entender el arte nuevo como producto que es de una sensibilidad también nueva y, por ello, como preludio de una nueva era. Sin embargo, este cambio - afirma Ortega - no se puede operar de manera espontánea o natural en el público, sino que es tarea que debe corresponder a la crítica moderna, que debe emitir juicios imparciales, científicos, que ayuden a clarificar los diversos componentes que integran la obra de arte nuevo. La principal misión de la crítica no debe seguir siendo la de otorgar aplausos o abucheos sino descubrir, y hacer que el público descubra, esos "gestos" del arte nuevo, el "sistema de ocultas preferencias" (165) que define todo nuevo estilo preparando así

la mirada del espectador, y también su sensibilidad, para la modernidad no sólo artística sino, sobre todo, espiritual.

II.2.6.5. A MODO DE BALANCE: LAS RELACIONES POLÍTICO-CULTURALES ENTRE CATALUÑA Y MADRID DURANTE LA DICTADURA

Si debiéramos caracterizar la naturaleza de las relaciones que se establecieron entre Cataluña y Madrid entre 1923 y 1930, tendríamos que desconfiar de toda generalización. La complejidad y variedad de los acontecimientos que vivió España durante esos años obligan a profundizar en cada uno de los detalles como forma de dibujar una situación que, aún hoy en día, permanece bastante incomprendida.

Esa misma complejidad a la que venimos aludiendo se hizo patente incluso antes de que Primo de Rivera hiciera triunfar su golpe de Estado; la Lliga, implícita o explícitamente, había sido uno de sus apoyos más firmes, confiada en que el nuevo régimen autoritario solucionaría los graves problemas económicos y sociales que sufría Cataluña; en un primer momento, llegaron a tener fundadas esperanzas en que sus pretensiones se hicieran realidad, puesto que el mismo día 13 de septiembre - fecha del golpe de Estado - y con motivo de la inauguración de la Exposición del Mueble, Primo llegaría a afirmar que le complacía que se utilizase el catalán en su presencia, para finalizar su intervención con un sorprendente ¡Visca Catalunya!.

Sin embargo, sólo una semana después el dictador mostraría sus verdaderas intenciones y en una rueda de prensa del 20 de septiembre pronuncia la sentencia de muerte para los ideales catalanes de autonomía: 'Hemos aconsejado a S.M. la aprobación de un decreto condenando el separatismo y su propagación, el uso de emblemas y banderas, todo lo que signifique campaña antiespañola'. Estas palabras se harían acompañar de un Real Decreto, de 1 de octubre de 1923, que suponía la disolución de

los ayuntamientos de España, cuyos concejales serían sustituidos por los llamados vocales asociados, nombrados y no elegidos democráticamente, que eran quienes a su vez elegían al alcalde.

En Cataluña, el año 1924 - que será el de la disolución de la Mancomunitat y de tantas otras libertades - comienza con abierta hostilidad popular contra los generales Losada, gobernador civil de Barcelona, y Barrera, capitán general de Barcelona; éste último prohibirá el uso del catalán en los oficios religiosos que le enfrentará al cardenal Vidal i Barraquer. El 31 de enero del año siguiente, 1925, un nuevo Real Decreto suprime las diputaciones - excepto las de Vascongadas - y, en lo que hace referencia a la Mancomunitat, el sufragio universal da paso al nombramiento de los cargos públicos por los gobernadores civiles, lo que suponía, en realidad, la liquidación de la Mancomunitat. Mientras tanto, en la calle se hizo más evidente la conciencia de vivir bajo una dictadura: la censura se mostró especialmente "diligente" respecto a los periódicos catalanes, se suprimió la senyera en actos públicos e, incluso, no se dudó en clausurar dos entidades tan tradicionales como alejadas de la política activa como eran el Orfeón Catalán y el F.C. Barcelona.

De hecho, la situación peculiar de Cataluña en sus relaciones con el Estado español convirtieron la llamada "cuestión catalana" en uno de los mejores campos de batalla ideológicos para los intelectuales españoles del s. XX, quienes no dudarían en manifestarse a favor o en contra pero siempre rehuendo actitudes de indiferencia. Así, Joan Maragall fue el primero en expresarse con toda claridad sobre las diferencias que existían, en su opinión, entre Cataluña y el resto de la Península; para el pensador y poeta catalán, y en contraposición con la Restauración, lo catalán únicamente se entendería en términos como fuerza, energía, voluntad vitalista e instinto de cambio y progreso. Su mayor crítica a la vieja España finisecular es el poema *Oda a Espanya*

(1898), todo un muestrario de vicios castellanos que concluye con el célebre "Adeu Espanya".

Precisamente, Maragall será uno de los pilares sobre los que se produzca la transición cultural entre el modernismo y el noucentisme, movimiento éste que dominará la política y la cultura catalanas entre 1906 - fecha en que Xenius, Eugenio D'Ors, inicia su Glosari en las páginas de *La Veu de Catalunya* - y 1920, año de crisis interna en el gobierno catalán, con el exilio de Josep Carner y la decisión de Eugenio D'Ors de escribir en castellano y de vivir de modo permanente en Madrid; siguiendo las teorías de Prat de la Riba, defensor del federalismo y del concepto de Cataluña no como provincia o región, sino como nación, el noucentisme había alcanzado sus mejores resultados en la cultura, desde la pintura de Sunyer o Torres-García hasta la literatura de Eugenio D'Ors.

Frente a esta postura catalanista, los mejores representantes de la intelectualidad española siguieron con interés ese proceso de autoafirmación de Cataluña. Para algunos miembros de la generación del 98, como Miguel de Unamuno, la solución al "dilema catalán" podía ser otra, y de forma paralela a Joan Maragall, en 1896 escribía una serie de ensayos que agrupó bajo el título de *En torno al casticismo*, en los que considera el valor de Castilla como creadora de la unidad nacional, si bien no duda en reconocer tanto su decadencia actual como el renacimiento de Cataluña; en ese dilema, su austero carácter castellano le lleva a desvalorar lo que él considera frivolidad catalana, llegando a consagrar los conceptos antagónicos de una Castilla ética y una Cataluña estética o esteticista.

Del mismo modo, el primer Ramiro de Maeztu - aquél que leía a Marx y colaboraba en la prensa socialista - lamentaba el retraso que sufría España al tiempo que confiaba en vascos y catalanes como salvadores de

aquella; cuando estalle la Primera Guerra Mundial, esos planteamientos girarán 180° y Maeztu se introducirá en esas posiciones conservadoras por las que es más conocido. Por su parte, la llamada "generación del 14" ofrecerá nuevos enfoques al problema: Antonio Machado, Gregorio Marañón, Ramón Pérez de Ayala pero, sobre todo, José Ortega y Gasset, descubren en Castilla valores eternos que deben contribuir activamente a dar por concluida esa situación que Ortega define en el título de su ensayo *La España invertebrada*, aparecido en 1921 (166). Pocos años más tarde, en 1927 y 1928, escribe una serie de artículos en el periódico *El Sol*, que él mismo había fundado, con el título de *La redención de las provincias*; con su habitual lucidez sospechaba en esos artículos que el mito del centralismo pertenecía al pasado pero no al presente, y que era un leitmotiv que se empeñaban en mantener los separatistas, habida cuenta del lamentable estado de Madrid, reducido al nivel provinciano.

En este universo de opiniones - que tratan, en definitiva, del futuro de España y Cataluña como entidades políticas y culturales - no sólo existieron posturas divergentes. En igual medida se producen durante los años de la dictadura diversas "confraternizaciones" entre Castilla (o España) y Cataluña, que conviene tener presentes porque ayudan a explicar la celebración de actos como la Exposición de Arte Catalán Moderno que hemos analizado.

Para la continuada presencia de artistas catalanes en Madrid podemos acudir al apartado II.2.6.4.1. y, habida cuenta que el arte madrileño apenas contó con miembros de interés en los primeros años veinte, la devolución de la visita se produjo a través de los escritores e intelectuales del resto de España. El precedente más antiguo lo constituye, en marzo de 1924, el *Manifiesto de los escritores castellanos en defensa de la lengua catalana*, concebido con la clara voluntad de oponerse al acoso que estaba practicando Primo de Rivera sobre la lengua catalana; años más tarde, el 5 de diciembre de 1927, se celebra en las

salas de la Biblioteca Nacional una gigantesca Exposición - más de 6.000 volúmenes - de libros catalanes en Madrid, promovida por Ernesto Giménez Caballero y *La Gaceta Literaria*. Los discursos inaugurales fueron encargados a Andrenio (seudónimo del periodista Eduardo Gómez de Baquero) y Joan Estelrich, quien había sido gestor cultural de la abolida Mancomunitat; además hubo conferencias de F. Valls i Taberner, Carles Soldevila, Carles Riba, Feliu Elías y Antonio García Bellido, entre otros (167).

Ese mismo año Giménez Caballero y el equipo de *La Gaceta Literaria* fueron a Barcelona para inaugurar una Exposición de sus carteles literarios en las Galerías Dalmau, siendo observados con atención por las autoridades militares, que sospechaban que podía tratarse de un acto no demasiado favorable para la dictadura; en consecuencia, sólo será tres años más tarde, en marzo de 1930, con la dictadura agonizante, cuando se produzca esa verdadera devolución de la visita, con la amplia representación de escritores en lengua castellana que llega a Barcelona, donde son homenajeados por su defensa de la lengua catalana. Acudieron políticos como Azaña, Álvaro de Albornoz, Julio Álvarez del Vayo, escritores como José Bergamín, Luis Bello, Juan Chabás, Ramiro Ledesma Ramos, Pedro Salinas o Bagaría, sin olvidar la presencia del financiero vasco Nicolás Marín de Urgoiti, que controlaba diversos medios de comunicación, como *El Sol* o *La Voz* (168). Hay que hacer notar cómo en todos estos actos participa Manuel Azaña, uno de los pioneros en ese acercamiento que se estaba gestando entre Madrid y Barcelona en los años veinte y que se mostraría como una esperanzadora realidad durante los años de la II República en que Azaña fue presidente del Gobierno.

II.2.7. NOTAS

- (1) Cfr., *Alfar*, La Coruña, núm. 51, julio 1925, p. 2.
- (2) Juan de la Encina. "El Salón de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 27-V-1925.
- (3) Luis de Galinsoga. "La revolucionaria Sociedad de Artistas Ibéricos", *Las Provincias*, Valencia, 3-VI-1925.
- (4) Cfr., Francisco Carantoña. *Nicanor Piñole: Vida, obra y entorno del pintor*, Gijón, Langa, 1964, p. 119.
- (5) Manuel Abril. "La Exposición en el Palacio del Retiro (I)", *Heraldo de Madrid*, 9-VI-1925.
- (6) Daniel Vázquez Díaz. "Los artistas ibéricos", *ABC*, Madrid, 5-III-1966.
- (7) *Ibíd.*,
- (8) Cfr., *Dalí joven (1918-1930)*, Madrid, MNCARS, oct. 1994-en. 1995, pp. 22-23.
- (9) Los mejores acercamientos a la vida y obra de Daniel Vázquez Díaz, como la Exposición Vázquez Díaz, Madrid, Dir. Gnral. de Bellas Artes, 1982 y el libro de Ángel Benito. *Vázquez Díaz*, Madrid, Correo del Arte, 1991, no han prestado ninguna atención a la situación del artista respecto a las tentativas de renovación del arte español durante los años veinte.

(10) Vid., apartado II.1.3.

(11) Texto íntegro en Juan de la Encina. *Al comenzar*, Madrid, Publicaciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos, julio 1925.

(12) *Ibíd.*, p. 8.

(13) Para un mejor conocimiento de sus intereses artísticos, remitimos a la consulta de la copiosa participación de Juan de la Encina en el semanario *España* desde 1915.

(14) Cfr., Juan de la Encina. *Al comenzar*, op. cit., p. 22.

(15) Juan de la Encina. "La nueva generación artística", *La Voz*, Madrid, 26-I-1923.

(16) Juan de la Encina. "La nueva crítica de arte", *La Voz*, Madrid, 28-III-1923.

(17) Juan Ángel López Manzanares. "Ortega entre las 'fieras': Arte, vida y deshumanización", *La balsa de la Medusa*, Madrid, núm. 34, 1995, pp. 77-90.

(18) José Ortega y Gasset. "Sobre el punto de vista en las artes", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. VII, febr. 1924, pp. 129-160.

(19) Cfr., José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte y otros ensayos*, pról. de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 199-200.

(20) A diferencia de lo que afirma Valeriano Bozal en el prólogo a *La deshumanización del arte y otros ensayos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 15, dicha conferencia no se titulaba "La verdad no es sencilla" ni tampoco apareció publicada por vez primera en 1976, sino que fue transcrita a los pocos días de ser pronunciada, en *Heraldo de Madrid*, 9-II-1926.

(21) La lista de asistentes aparece en Anónimo. "Homenaje a Juan de la Encina. Discurso de Ortega y contestación de nuestro compañero", *La Voz*, Madrid, 15-VI-1925: Eduardo Marquina, Juan de Echevarría, Sánchez Cantón, Bagaría, Barradas, Luis Araquistáin, Rafael Bergamín, Margarita Nelken, Manuel Abril, Guillermo de Torre, Cristóbal Ruiz, Jorge Guillén, Francisco Bores, Carlos Sáenz de Tejada, José Moreno Villa o Federico García Lorca, entre otros.

(22) Cfr., José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte y otros ensayos*, op. cit., pp. 199-200.

(23) *Ibid.*, p. 201.

(24) Cfr., Juan de la Encina. *Al comenzar*, op. cit., p. 22.

(25) *Ibid.*,

(26) Daniel Vázquez Díaz. "Los Artistas Ibéricos", op. cit.,

(27) Rafael Benet. "Política artística separada", *Mirador*, Barcelona, 28-IV-1932.

(28) Joan Ainaud de Lasarte aporta interesantes datos sobre los planes de ambos, como la intención de Eugenio D'Ors de llevar la Colección

Plandiura a Madrid y hacerla acompañar de un libro suyo sobre la pintura catalana de los últimos cincuenta años, que escribió pero no llegó a publicar, y en el que incluía a Picasso, Miró y Togores. Cfr., Joan Ainaud de Lasarte. *Eugeni D'Ors i els artistes catalans*, discurso pronunciado en la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona, 1981, p. 18.

(29) La narración más completa de los hechos se encuentra en Enric Jardí. *D'Ors*, Barcelona, Gent Nostra, núm. 39, 1985.

(30) Eugenio D'Ors. *La ben plantada*, Barcelona, Alvar Verdaguer, 1911.

(31) Eugenio D'Ors. *La bien plantada*, trad. de Rafael Marquina, Madrid, Calpe, 1920. La siguiente edición, siempre respetando la traducción de Marquina, aparece en la editorial Hispano-Americana, Madrid, 1930, mientras que la edición más reciente que hemos localizado, con prólogo de Carlos D'Ors, es Eugenio D'Ors. *La bien plantada*, Barcelona, Planeta, 1982.

(32) Eugenio D'Ors. *Cézanne*, Madrid, Mario Aguilar, 1921. Mario Aguilar realizó varias versiones de este ensayo, de las que conocemos las de 1944 y 1966. Existe además otra edición durante los años veinte: Eugenio D'Ors. *Cézanne*, Madrid, Caro Raggio, 1925.

(33) Eugenio D'Ors. *Tres horas en el Museo del Prado. Historia estética seguido de Avisos al visitante de las Exposiciones de Pintura*, Madrid, 1922; las ediciones más recientes que hemos encontrado son las de Madrid, Tecnos, 1989 y 1993.

(34) Eugenio D'Ors. *Próleg al Concurs Plandiura 1922-23*, Barcelona, Galeries Laietanes, 1923.

- (35) Juan de la Encina. "La nueva generación artística", op. cit.,
- (36) Vid., apartado II.1.3.
- (37) Ibíd.,
- (38) Eugenio D'Ors. "Glosario. Salón de Madrid", op. cit.,
- (39) Cfr., Alexandre Galí. *Història de les institucions del moviment cultural a Catalunya 1900-1936*, llibre V, Barcelona, Fundació A.G., 1982, p. 199 y ss., así como el catálogo de la Exposición *Las vanguardias en Cataluña 1909-1936*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1992.
- (40) Eugenio D'Ors. "Glosario. Salón de Madrid", op. cit.,
- (41) Vid., apartado II.1.3.
- (42) Vid., apartado II.1.4.
- (43) *Alfar*, La Coruña, núm. 51, julio 1925.
- (44) Cfr., Eugenio D'Ors. *Mi Salón...*, op. cit., pp. 13-14 y, en especial, los elogios que dirige a José de Togores como mejor exponente del moderno clasicismo catalán, pp. 80-83.
- (45) Basta comprobar la relación de artistas cuyas obras fueron seleccionadas para la Colección de Plandiura en el Concurso de 1922-1923: Rusiñol, Mir, Vayreda, Galwey, Vayreda, Aragay, Nogués, Humbert, Francesc Galí, Sisquella... además de la presencia de los dos artistas en los que una parte de la cultura catalana veía la modernización del sentimiento noucentista, Joaquim Sunyer y José de Togores.

(46) El mejor testimonio gráfico de esa jornada inaugural presenta al crítico catalán junto a Salvador Dalí. Dicha fotografía, que fue publicada por varios periódicos, puede verse ampliada en el catálogo *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, MNCARS, oct. 1995-en.1996, p. 103.

(47) Eugenio D'Ors. "La Exposición de Artistas Ibéricos", ABC, Madrid, 3-VI-1925.

(48) *Ibid.*,

(49) Discurso que tenía sus precedentes en textos orsianos como *Nuevo Glosario 1922*, Madrid, M. Aguilar, 1922; *Prólogo al Concurso Plandiura 1922-23*, Barcelona, Galerías Laietanes, 1923; "Bodegones asépticos", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. V, nov. 1923, pp. 145-162 o *Mi Salón de Otoño*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1924.

(50) Eugenio D'Ors. "La Exposición de Artistas Ibéricos", *op. cit.*,

(51) Manuel Abril. "La Exposición en el Palacio del Retiro (II)", *Heraldo de Madrid*, 16-VI-1925.

(52) "La Exposición en el Palacio del Retiro (I)", *Heraldo de Madrid*, 9-VI-1925.

(53) *Vid.*, apartado II.7.3.

(54) Cercano al regeneracionismo de Ortega y Gasset, Bagaría muestra sus caricaturas precisamente en dos publicaciones que había fundado o

dirigido el filósofo madrileño, *España*, desde 1915, y *El Sol*, entre 1917 y 1936.

(55) Antonio Elorza. "Luis Bagaría: humor y compromiso político", en *Luis Bagaría (1882-1940)*, Madrid, M° de Cultura, mayo-junio 1983 y La Coruña, Museo Carlos Maside, sept. 1983, pp. 79-104.

(56) *Alfar*, La Coruña, núm. 51, jul. 1925, pp. 3-4.

(57) Juan de la Encina. "El clásico humorista Bagaría", *La Voz*, Madrid, 10-VII-1925.

(58) Antonio Elorza, op. cit., p. 80.

(59) Gracias a la incansable labor de Rafael Santos Torroella, en especial sus últimos libros nacidos en el ámbito de la Residencia de Estudiantes, como *Dalí residente*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1992, y *Dalí. Época de Madrid*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1994.

(60) La fotografía donde se ve juntos a Dalí, Lorca y Alberto Sánchez visitando la Exposición de la SAI se encuentra en el cat. *Dalí joven (1918-1930)*, Madrid, MNCARS, oct. 1994-en. 1995, p. 102.

(61) *Los Pichot. Una dinastía de artistas*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, oct.-nov. 1992.

(62) Eduardo Marquina. "La obra póstuma de Ramón Pichot", *La Voz*, Madrid, 20-V-1925.

(63) Recordemos que el *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos* es literalmente el mismo en sus contenidos que el que, a finales de marzo (31-III) publica *Heraldo de Madrid* con la firma de la Sociedad de Artistas Españoles.

(64) Eugenio D'Ors. "La Exposición de Artistas Ibéricos", op. cit.,

(65) José Francés Sánchez-Heredero n. en 1883 y m. en 1964, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1923, escribe en *Blanco y Negro* (1905), *El Liberal* (1906), *Mundo Gráfico* (1919), *Nuevo Mundo* y *La Esfera* (1926). Es conocido, principalmente, por sus anuarios sobre arte español que tituló *Año Artístico* y que se editaron desde 1916 hasta 1926.

(66) José Francés. "Los Artistas Ibéricos", *Año Artístico 1925-1926*, Barcelona, Lux, 1928, pp. 128-130.

(67) José María Salaverría. "Iberismo e hispanismo", *Nuevo Mundo*, Madrid, 3-VII-1925.

(68) Ernesto Giménez Caballero. "El Robinsón entre sus amigos los salvajes ibéricos (I)", *Robinsón Literario de España*, núm. VII, (*La Gaceta Literaria*, núm. 117), Madrid, 1-XI-1931, pp. 13-15.

(69) Anónimo. "Hoy se ha inaugurado la Exposición de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 28-V-1925.

(70) Juan de la Encina. "El Salón de los Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 27-V-1925.

(71) Francisco Alcántara y Jurado, n. en 1854 y m. en 1930. Abogado y crítico de arte, en 1911 funda la Escuela de Cerámica de Madrid. Colabora en *El Imparcial* (1906-1920) y *El Sol* (1920-1930).

(72) Francisco Alcántara. "La primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *El Sol*, Madrid, 29-V-1925.

(73) Ángel Vegue y Goldoni. "Artistas Ibéricos. El primer Salón", *El Imparcial*, Madrid, 5-VII-1925.

(74) *Alfar*, La Coruña, núm. 51, julio de 1925.

(75) *Ibid.*, p. 2.

(76) José Moreno Villa. "Nuevos artistas. La primera Exposición de Artistas Ibéricos", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XXV, julio de 1925, pp 80-91.

(77) Javier Pérez Segura. "Anatomía de un re-encuentro: el Arte Catalán Moderno en Madrid", *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, MNCARS, oct. 1995-en. 1996, pp. 79-84.

(78) Anónimo. "Courrier d'art", *Le Courrier Catalan. Gazette d'information bimensuelle*, Paris, 1-VIII-1925.

(79) Agrupaciones como ADLAN (Amics de les Arts Nous) o GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrès de l'Arquitectura Contemporània) nunca se plantearán el enfrentamiento con el resto de España sino que, al contrario, no dudan en difundir sus experiencias por la Península, ADLAN por medio de exposiciones - por ejemplo, logran que en Madrid se inaugure la primera Exposición de Picasso, en febrero de

1936 - y GATCPAC llegando incluso a promover el nacimiento de su homónimo para el resto de España, el GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles por el Progreso de la Arquitectura Contemporánea).

(80) Anónimo. "Courrier d'art", op. cit.

(81) Cfr.,. César Martinell. *L'art català sota la unitat espanyola*, Barcelona, Canosa, 1933, pp. 152 y 153.

(82) *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, Alfar, La Coruña, núm. 51, julio de 1925, p.2.

(83) Juan de la Encina. "El Salón de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 27-V-1925.

(84) Juan de la Encina. "Síntomas y enseñanzas", *La Voz*, Madrid, 8-VII-1925.

(85) Luis de Galinsoga. "La revolucionaria Sociedad de Artistas Ibéricos", *Las Provincias*, Valencia, 3-VI-1925.

(86) Francesc Miralles. *L'Època de les avantguardes, 1917-1970*, volum VIII de la Història de l'art català, Barcelona, Eds. 62, 1983.

(87) *Las vanguardias en Cataluña, 1906-1939. Protagonistas, tendencias, acontecimientos*, Barcelona, Fundació La Caixa, jul.-sept. 1992.

(88) Vid., apartado II.1.3.

(89) Vid., apartado II.1.4.

(90) Juan Manuel Bonet. "En el Madrid vanguardista", *Dalí joven, 1918-1930*, Madrid, MNCARS, oct. 1994-en. 1995, pp. 111-126 y "Boedecker del ultraísmo", *El ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia, IVAM, Centre Julio González, 1996, pp. 9-58. Eugenio Carmona. *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias en España (1909-1936)*, Málaga, Ediciones 2A, 1985; "Barradas y el arte nuevo en España, 1917-1925", *Barradas*, Zaragoza-Barcelona-Madrid, 1992-1993, pp. 107-139; "Itinerario del arte nuevo, 1910-1936", *Ismos. Arte de vanguardia*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1993, pp. 7-24.

(91) Javier Pérez Segura. "Anatomía de un re-encuentro...", op. cit.,

(92) Anónimo. "Propósitos de El Herald. Las Exposiciones de Arte", *Heraldo de Madrid*, 23-V-1925.

(93) Anónimo. "Inauguración del Salón de Artistas Ibéricos", *Heraldo de Madrid*, 28-V-1925.

(94) Francisco Mateos. "Exposición de los artistas catalanes", *El Socialista*, Madrid, 20-I-1926.

(95) José Francés. "Arte joven", *Nuevo Mundo*, Madrid, 22-I-1926.

(96) Francisco Alcántara. "El Arte Catalán Moderno en el Salón del Círculo", *El Sol*, Madrid, 22-I-1926.

(97) Anónimo. "Exposiciones de arte de 'Heraldo'. El arte catalán moderno", *Heraldo de Madrid*, 2-I-1926.

(98) La relación más completa se encuentra en Anónimo. "Se ha inaugurado una Exposición", *El Mundo*, Madrid, 18-I-1926.

(99) Todos los artículos fueron titulados "Exposició d'art català" y aparecieron en *La Veu de Catalunya* los días 23, 24, 26, 27, 29 y 31 de enero de 1926.

(100) El mejor estudio sobre las múltiples actividades de Josep Dalmau es la tesis doctoral de Jaume Vidal i Oliveras, *Josep Dalmau i Rafel. Pintor, restaurador i promotor d'art*, Univ. de Barcelona, 1993, si bien no recoge datos que se puedan poner en relación con la Exposición que estamos analizando.

(101) En el archivo de Rafael Santos Torroella se encuentra el resguardo de las obras que había cedido el artista ampurdanés, documento que aparece reproducido en Rafael Santos Torroella. *Dalí, residente*, Madrid, Publics. de la Residencia de Estudiantes, 1992, p. 126.

(102) Anónimo. "L'Exposició d'art català a Madrid", *La Publicitat*, Barcelona, 19-I-1926.

(103) Anónimo. "Comentaris a l'Exposició d'art català", *La Publicitat*, Barcelona, 20-I-1926.

(104) Rafael Marquina. "Exposició d'art català", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 23-I-1926.

(105) Eugenio D'Ors. "El proyecto de Luis Plandiura y la actual Exposición de arte catalán", *ABC*, Madrid, 16-II-1926.

(106) *Ibíd.*,

(107) Sin olvidar la extensa serie de artículos que escribió Rafael Marquina para *La Veu de Catalunya*.

(108) El contenido del artículo de José Francés en el *Año artístico 1925-1926*, Barcelona, Lux, 1928, pp. 245-247 es el mismo que aparece en *La Esfera*.

(109) José Francés. "Arte joven", *Nuevo Mundo*, Madrid, 22-I-1926.

(110) Esas obras que aparecen reproducidas son las de Joaquim Sunyer (*Desnudo en un interior*), Joan Rebull (*Cabeza*), Francesc Vayreda (*Paisaje*), Domenec Carles (*Paisaje*), Salvador Dalí (*Figura asomada a la ventana*) y Josep Viladomat (*Maternidad*).

(111) José Francés. "Una Exposición de artistas catalanes", *La Esfera*, Madrid, 6-II-1926.

(112) Francisco Mateos. "Exposición de los artistas catalanes", *El Socialista*, Madrid, 20-I-1926.

(113) Federico Leal. "El arte catalán moderno", *El Universo*, Madrid, 26-I-1926.

(114) Ángel Vegue y Goldoni. "El Arte Catalán Moderno. Las nuevas tendencias", *El Imparcial*, Madrid, 29-I-1926.

(115) Rafael Doménech. "Exposiciones de arte", *ABC*, Madrid, 28-I-1926.

(116) Isabel García García está preparando su tesis doctoral sobre los orígenes de la vanguardia en Madrid.

- (117) Javier Pérez Segura. "Anatomía de un re-encuentro...", op. cit.,
- (118) Cfr., Joan Sacs. "Croniques catalanes", *Revista de Catalunya*, Barcelona, núm. 21, mar. 1926, p. 335.
- (119) Arturo Morí. "La Exposición de Arte Catalán", *El Progreso*, Barcelona, 28-I-1926.
- (120) Anónimo. "La vida en la corte", *El Día Gráfico*, Barcelona, 21-I-1926.
- (121) Anónimo. "El arte catalán en Madrid", *Diario de Barcelona*, 30-I-1926.
- (122) *Ibíd.*,
- (123) Juan de la Encina. "A un pintor catalán (I)", *La Voz*, Madrid, 3-II-1926.
- (124) *Vid.*, apartado II.1.3.
- (125) Anónimo. "Hoy ha sido inaugurada la Exposición de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 26-V-1925.
- (126) Juan de la Encina. "A un pintor catalán (II)", *La Voz*, Madrid, 8-II-1926.
- (127) *Ibíd.*,
- (128) Ángel Vegue y Goldoni. "El Arte Catalán Moderno. Las nuevas tendencias", *El Imparcial*, Madrid, 29-I-1926.

- (129) Juan de la Encina. "A un pintor catalán (III)", *La Voz*, Madrid, 10-II-1926.
- (130) Cfr., Joan Sacs. "Croniques catalanes", *Revista de Catalunya*, Barcelona, núm. 21, marzo de 1926, p. 335.
- (131) *Ibid.*,
- (132) *Ibid.*,
- (133) Rafael Marquina. "Una Exposició interessant (V)", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 29-I-1926.
- (134) La identificación de esas dos obras con *Caballo, pipa y flor roja* y *Le raisin* aparece explicada en el artículo de Javier Pérez Segura. "Anatomía de un re-encuentro...", op. cit.
- (135) Rafael Marquina. "Una Exposició interessant (IV)", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 27-I-1926.
- (136) Rafael Doménech. "Exposiciones de arte", *ABC*, Madrid, 28-I-1926.
- (137) Antonio Méndez Casal. "En el Círculo de Bellas Artes. Cataluña y su arte contemporáneo", *Blanco y Negro*, Madrid, 7-II-1926.
- (138) Marjan Paszkiewicz. "Valoraciones. La construcción sólo puede ser elemento pictórico como engarce del color y la línea", *Heraldo de Madrid*, 26-I-1926.

(139) Rafael Marquina. "Una Exposició interessant (IV)", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 27-I-1926.

(140) Rafael Marquina. "Una Exposició interessant (III)", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 26-I-1926.

(141) Antonio Méndez Casal. "En el Círculo de Bellas Artes. Cataluña y su arte contemporáneo", *Blanco y Negro*, Madrid, 7-II-1926.

(142) El escritor y periodista Cipriano Rivas Cherif firma la única crítica específica sobre este cuadro, aunque no aporta datos de interés. Vid. Cipriano Rivas Cherif. "Divagaciones de un aprendiz de cicerone. Venus y un marinero", *Heraldo de Madrid*, 21-I-1926.

(143) Marjan Paszkiewicz. "Valoraciones. La construcción sólo puede ser elemento pictórico...", op. cit.,

(144) Josep Francesc Ráfols. "Salvador Dalí", *D'ací i d'allà*, Barcelona, núm. 97, en. 1926, p. 399.

(145) Rafael Benet. "Salvador Dalí", *Gasetta de les Arts*, Barcelona, núm. 41, 15-I-1926, p. 4.

(146) Antonio Méndez Casal. "En el Círculo de Bellas Artes. Cataluña y su arte contemporáneo", *Blanco y Negro*, Madrid, 7-II-1926.

(147) Rafael Marquina. "Una Exposició interessant (III)", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 26-I-1926.

(148) El texto íntegro está recogido por *Heraldo de Madrid* en tres entregas del 30 de enero y 2 y 3 de febrero de 1926.

(149) Anónimo. "Exposición artística de Heraldo de Madrid. Un buen suceso de cultura", *Heraldo de Madrid*, 29-I-1926.

(150) Rafael Marquina. "El arte catalán moderno", *Heraldo de Madrid*, 29-I-1926.

(151) Francesc Pujols. "Características de la pintura moderna catalana (I)", *Heraldo de Madrid*, 30-I-1926.

(152) Francesc Pujols. "Características de la pintura moderna catalana (III)", *Heraldo de Madrid*, 3-II-1926.

(153) Anónimo. "La conferencia de Francesc Pujols escandalizó a los académicos", *La Noche*, Barcelona, 1-II-1926.

(154) Anónimo. "Ortega y Gasset clausura con un bellísimo discurso...", *Heraldo de Madrid*, 1-II-1926.

(155) Anónimo. "La Exposición de Arte Catalán. Sesión de clausura", *El Imparcial*, Madrid, 2-II-1926.

(156) Anónimo. "La clausura de la Exposición de pintura catalana", *La Noche*, Barcelona, 2-II-1926.

(157) Vid., apartados II.6.2.1. y II.6.2.1.1.

(158) Anónimo. "Ortega y Gasset clausura con un bellísimo discurso...", *Heraldo de Madrid*, 1-II-1926.

(159) El texto íntegro aparece recogido en *Heraldo de Madrid*, 9-II-1926.

(160) *Ibíd.*,

(161) *Ibíd.*,

(162) Principalmente se habían producido de forma contemporánea a la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos - mayo a julio de 1925 - como la publicación en libro de *La deshumanización del arte* o la conferencia "El arte en presente y en pretérito"; ambos textos, además de muchos otros sobre cuestiones artísticas, aparecen en José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, op. cit.

(163) Anónimo. "Discurso pronunciado por D. José Ortega y Gasset en el acto de clausura", *Heraldo de Madrid*, 9-II-1926.

(164) Vid., José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte y otros ensayos*, op. cit., p. 47 y ss.

(165) Anónimo. "Discurso pronunciado por D. José Ortega y Gasset en el acto de clausura", *Heraldo de Madrid*, 9-II-1926.

(166) José Ortega y Gasset. *La España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos*, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1921. La obra fue muy leída desde ese momento y así tenemos constancia de que en 1934 ya se había publicado la 4ª edición. Una de las ediciones más accesibles es de Alianza Editorial, Madrid, 1983.

(167) Prólogo de Carlos Mainer en el libro de Guillermo Díaz-Plaja. *Vanguardia y protesta*, Valencia, Los Libros De La Frontera, 1975, pp. 16-17.

(168) *Ibíd.*,

II.3. CRÍTICA DE LA CRÍTICA

II.3.1. INTRODUCCIÓN

"La actuación de la Sociedad de Artistas Ibéricos se apoya en conceptos estéticos claramente fijados. Sus teorizantes y críticos los han expuesto en recientes conferencias y manifiestos. Esta base doctrinal permite a la sociedad una gran soltura de movimiento, sin desdeñarse de su firme orientación".

Esta opinión de Álvarez del Vayo (1) era compartida por la casi totalidad de las personas que se mostraron interesadas por la naturaleza de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Y es que el predominante papel que tuvo la crítica de arte avanzada en la fundación de la SAI y en sus posteriores actuaciones, ya durante la República, hacen preciso un análisis en profundidad acerca de los episodios que definieron aquélla, la formación e intenciones de los diversos críticos de arte y, en última instancia, acerca de cuál fue la estructura intelectual que rigió, desde planteamientos estéticos, la primera Exposición. De hecho, que la Sociedad de Artistas Ibéricos terminara siendo una realidad se debe, principalmente, a la labor de los críticos de arte que respaldaron el proyecto desde fuera y, desde dentro, al liderazgo que ejerce otro crítico de arte, Manuel Abril.

Para trazar el perfil de la crítica española de arte durante la tercera década del s. XX, debemos caracterizar esos aspectos en los que más incidió aquélla, como la descripción de los centros artísticos de Barcelona, Bilbao y Madrid; el debate entre tradición y modernidad; la naturaleza del crítico de arte moderno, su formación, metodología y objetivos a alcanzar; y, como consecuencia de todo lo anterior, los intentos por definir el arte nuevo y al artista llamado a crear ese arte. Sólo de esta forma estaremos en disposición de comprender en su verdadera

dimensión el ambiente intelectual que propició la intensa actividad cultural que domina Madrid durante los primeros años veinte.

II.3.2. LOS TRES CENTROS DEL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

El mapa artístico de la Península durante el primer cuarto de siglo se define por una escasa actividad, en donde sólo sobresalen los tres núcleos urbanos - que marchan a diversa velocidad, eso es cierto - de Barcelona, Bilbao y Madrid, entre los que apenas existen intercambios de interés. En estos centros, la ciudad, en su vitalidad y energía, se ofrece como icono de modernización para el resto del país, al menos piensan así los intelectuales que, como José Ortega y Gasset, confían en "lo urbano" como medio para que España recuperase el protagonismo que había tenido en el pasado:

"Nada es tan urgente en España hoy - afirmará en un artículo de 1922 - como mover los corazones a que se embriaguen en deseos de vivir. Llevamos treinta años buscando qué es lo que le falta a la vida, sin encontrarlo, en definitiva. Y es que acaso lo que nos falta sea precisamente eso: la vida..." (2).

La ciudad española será también uno de los principales objetos de análisis por parte de la crítica de arte la cual, tras la descripción de la situación, intentará esclarecer las afinidades y diferencias que existían, sobre todo, entre Barcelona, Bilbao y Madrid. Juan de la Encina fue el crítico de arte más preocupado en definir la naturaleza de cada uno de estos tres centros, y ya en junio 1917 publicaba en la revista bilbaína *Hermes* un artículo tan destacado como "Las tendencias del Arte Español Contemporáneo", donde anticipa las líneas de investigación que él seguirá en los años sucesivos:

"Puede afirmarse sin pecado de inexactitud que el arte español contemporáneo tiene tres núcleos principales de elaboración. Madrid, Barcelona y Bilbao. A cada grupo, tomado de un modo general, puede

asignársele una función particular y un género de influencias, de acciones y reacciones, relativamente bien definido..."(3).

Frente a la modernidad de Barcelona, Madrid encarna para Encina aquellos aspectos más retardatarios en cuanto a producción y fomento del arte moderno, retraso que se debería, en su opinión, a consideraciones de orden político, lastres que se arrastraban desde finales del s. XIX:

"... Madrid representa el papel retardatario, conservador, en el sentido no vital de esta palabra, porque en ese núcleo parece como si se paralizaran casi instantáneamente todas las tendencias innovadoras, si alguna vez se generaron en él y, por otra parte, no tiene un sentido de conservación noblemente académico... El último tercio de siglo fue verdaderamente calamitoso para el arte del núcleo madrileño. Toda la falsedad y fullería que caracteriza la política española de ese período se comunicó también al arte. Más que una noble tarea espiritual, fue éste un ejercicio político de baja estofa; no fue sino un medio de conquistar puestos y sueldos del Estado..." (4).

El extenso artículo de Encina acabará situando el núcleo bilbaíno en una posición intermedia, porque si bien carece del ímpetu de Barcelona, se muestra más activo que Madrid:

"... El influjo del arte español clásico se siente en él junto a las novedades de origen parisién y a lo propiamente regional. Muchísimo menos teórico que el catalán, guarda un fondo de buen sentido, que le impide generalmente extraviarse en la última moda. Se inició también en París; pero ha sabido ver quizás antes que el catalán la necesidad de ahondar en el propio terruño. Es menos decorativo en su tendencia general. Cultiva con mayor gusto la pintura de género, y una de sus principales cualidades es el sentido de lo característico... Es tosco y delicado a la vez. Delicado en el modo de sentir; rudo en el modo de expresar. El impresionismo, el costumbrismo, el simbolismo, el fauvismo lo informan también continuamente. Sus impulsos son a la vez

conservadores y revolucionarios. Por eso, desde el primer momento se desgajó del arte oficial español, buscó inspiración en las modernas tendencias y, al mismo tiempo se encaró con los viejos maestros españoles y renovó su recuerdo en la pintura nacional moderna" (5).

En efecto, desde 1911 existía en Bilbao la Asociación de Artistas Vascos (6) como órgano promotor del arte moderno, a lo que debemos añadir que desde 1919 cobraba fuerza la idea de crear un Museo de Arte Moderno con sede en la capital vizcaína. La importancia de contar con una institución que difundiera lo más moderno que se hacía en el País Vasco, y por extensión fuera de él, había sido anunciada ya por el mismo Juan de la Encina, de nuevo en *Hermes*:

"En Bilbao no podemos tener un pensamiento que no lleve en sí los brotes del futuro... En su Museo, en cambio, las salas mejor nutridas son las del arte antiguo, mientras la del arte moderno parece la cenicienta. ¿No se corre acaso el riesgo de concebir el Museo futuro como museo en el que deba predominar el arte viejo?. Para nosotros, el Museo de Bilbao debe ser un Museo de arte moderno. Arte moderno es el que arranca desde el Impresionismo hasta esta parte... El arte antiguo es más caro de adquirir y por el mismo precio en vez de un mediocre museo de arte antiguo se podía hacer un gran museo de arte moderno. Bilbao es un pueblo moderno; su Museo debe serlo también" (7).

Así, en 1919 y con motivo de la Exposición Internacional de Bilbao - que, inaugurada ese año, pretendía celebrarse bienalmente como instrumento para formar las colecciones de arte moderno del Museo de Bilbao -, Juan de la Encina se reafirma, desde el semanario madrileño *España*, en su idea de que la ciudad, "por su capacidad económica y por su pequeña historia dentro del arte moderno español, está obligada a dar un ejemplo renovador en el sistema de exposiciones artísticas. Las viejas maneras, los viejos gustos y las viejas corruptelas del arte oficial deben ser allí totalmente eliminados..." (8).

Respecto a Barcelona, su cosmopolitismo la convierte en la ciudad mejor informada de los movimientos del arte moderno. La existencia de una clase burguesa más abundante y dinámica; la actividad de un circuito privado de galerías de arte; la abundante presencia y el "buen estado de salud" de la crítica de arte en la prensa; el despertar del asociacionismo entre los artistas; la presencia de vanguardistas europeos de primera fila, por cuestiones de cercanía geográfica... hicieron que Cataluña se planteara con mayor convicción y antelación que en el resto de la Península, la búsqueda de un arte moderno propio y en relación con Europa.

Por último, Encina se ocupará en numerosas ocasiones del arte en Madrid (9) como en 1918, cuando la Exposición de pintores polacos le lleva a identificar el ambiente artístico de la capital, por llamarlo de alguna manera, con los garbanzos y el olor a cocido barato:

"Al entrar en la Exposición que un grupo de pintores polacos celebra en uno de los patios del ministerio de Estado, hemos sentido como si nos halláramos de pronto en un recodo del Salón de Otoño de París o en la Sezession de Munich o Berlín. Y hemos de confesar sinceramente que esa impresión nos ha complacido... Todo menos el aplatanamiento que padecemos y ese olor a cocido barato o a perfume de mocita cursi que trasciende del ambiente artístico - demosle algún nombre - madrileño"(10).

Años más tarde, cuando comiencen los primeros movimientos de la renovación artística en Madrid, su discurso pesimista cambiará diametralmente ante la sucesión de unos acontecimientos que hemos comentado en el apartado II.1.1.

II.3.3. GEOGRAFÍA DE LA CRÍTICA DE ARTE EN MADRID EN LOS AÑOS VEINTE

El creciente panorama de artistas y exposiciones de signo renovador que estaba teniendo lugar en Madrid desde los primeros años veinte animó a la crítica avanzada para seguir en su tarea, que comprendía diversos frentes. Como objetivo inicial, se imponía la denuncia hacia las actitudes de toda una facción de críticos, compuesta por los panegiristas de la política artística oficial, y así serán muchos los artículos en donde aparezca el rechazo a estas actitudes y, en la mayor parte de los casos, saldrán de la pluma de Juan de la Encina:

"El artista, en sus relaciones con el público, no puede en modo alguno estar a merced de las opiniones de ningún incompetente o incapaz.

Uno de los índices más inequívocos de la extrema desmoralización a que había llegado la que debiera ser capital artística de España, Madrid, era, para mí, la situación de la crítica.

Todo el mundo era crítico, con tal de que careciese de sensibilidad para captar la realidad y el valor de aquello sobre lo que se proponía a dogmatizar.

Los artistas de más renombre oficial, los que estaban en boga, tenían sus críticos de cámara y sus periódicos.

¿La crítica! ¿Para qué? Lo que importaba era sostener y aupar al fetiche.

¿Doctrina estética? ¿Un criterio, una orientación, un ideal estético? Está usted bueno, señor mío; aquí se trata de proteger a los amigos.

El artista, por su parte, en lugar de estimular a la crítica, exigiéndole conciencia de su misión, honestidad... le pide sólo aplauso... La crítica tiene que ser crítica. El crítico está obligado a mostrar conocimiento. Hasta ahora parece ser que no ha sucedido así"

(11).

Otro crítico decidido a terminar con la incompetencia descrita arriba es José María Delarme para quien la mentira se encarnaría en la vieja crítica, mientras que la sinceridad, en cambio, lo hace en los nuevos críticos, quienes deben tomar una serie de medidas urgentes, puesto que "...en Arte no reconocimos nunca Ley, Academia, Ordenanza - y, lo que es peor, ordenancistas -. Tomemos las Tablas de la Ley y, con delectación casi salvaje, hagámoslas añicos, que por ello nada sucederá..." (12).

Delarme consideraba, como tantos otros críticos, que la creación de la Sociedad de Artistas Ibéricos establecería una clara diferencia respecto a la situación de las artes españolas de años anteriores:

"... Antes de la Sociedad de Artistas Ibéricos se hizo una ley de la intransigencia, y los resultados no han podido ser más funestos. Proclamado el NOLI ME TANGERE para una persona o para una labor, era gravísimo pecado, no ya opinar al modo contrario, sino formular la más pequeña objeción... Ellos se fabricaron una Ley, una Academia, un dogma, y consideran sacrílego todo intento que no tome el camino que ellos marcan..." (13).

En efecto, la postura de la crítica oficialista consistía en alabar a los artistas ya premiados (14) al tiempo que impedían peligrosas intrusiones de determinados representantes del arte más moderno. Su condición de exponentes de lo moderno hace que su arte, así lo piensan muchos de estos críticos reaccionarios, carezca de elementos intrínsecamente válidos. Las consecuencias que se derivan de este comportamiento fueron previstas con lucidez por Vegue y Goldoni, cuando afirma que "puede llevarnos a un aislamiento que sólo conduce a la repetición monótona y rutinaria" (15).

Evidentemente, no era de la misma opinión el sector de la crítica más tradicional. *ABC* y *Nuevo Mundo* serán los foros más duros en su ataque

al arte moderno. Así, desde ABC José María Salaverría (quien también colaboraba con *Nuevo Mundo*) identifica ese ansia de novedades con la hipocresía de una élite y con el snobismo, en su artículo "El artista de la imaginación", con motivo de una Exposición de Ricardo Baroja:

"... Ciertamente uno se pasa el año entero visitando Exposiciones de cuadros, sin atreverse a protestar, porque ¿qué dirían los administradores de la cultura? La moderna moral burguesa de la cultura ha fijado como ley inexcusable que los cuadros equivalgan a la cosa más reveladora de la exquisitez espiritual...

Otros le reprochan (a R. Baroja) el que pinte como si dijéramos por ganas de pasar el tiempo. Los sacerdotes de la pintura no ven con buenos ojos que alguien, despreocupadamente, pinte cincuenta y tantos cuadros en dos meses...Esto no les parece serio. Es tomar demasiado a la ligera un arte que los burgueses ricos y las Corporaciones progresistas pagan con tan buenos miles de duros" (16).

En la revista gráfica *Nuevo Mundo*, el ataque será más sistemático si cabe. Juan Ferragut centra su ataque a la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos por el lado de los críticos que la habían propiciado. Ambos bandos son conscientes de que en ese combate por el arte nuevo español cuentan más los críticos que los propios artistas, que aparecen como objeto y no como sujeto:

"Otro tópico, otra cobardía contra la que hay que rebelarse: el de, por miedo a que nos tachen de ignorantes, aceptar las obras, ideas y críticas que quieran imponernos unos cuantos habilidosos charlatanes...

Invaden los salones de Exposición y las planas de los periódicos engendros ridículos de un artificio o una feminidad o un desequilibrio que quieren hacernos aceptar por insinuaciones originales cuando no son sino impotencia, snobismo, incapacidad para superar las normas tradicionales...

Pero la culpa no es de los artistas, muchachos autores de la farsa y, a la vez, víctimas. Los culpables son otros, los exégetas y los

críticos que, duchos en cuquerías, han encontrado en esas novedades una tribuna, una plataforma para lucirse y un medio para medrar.

No son los peores, no, esos pobres tontos o esos pobres deslumbrados que hacen planismo o dadaísmo, y que en el Retiro exponen sus disparates, sino quienes con notoria mala fe y para su provecho, los estimulan y mueven los hilos del guignol..." (17).

Esa misma revista se convirtió en el órgano de opinión más enfrentado a la SAI. De allí partieron otros ataques, como el artículo anónimo "En el Retiro se celebra la Exposición de Artistas Ibéricos" :

"... A ese arte novísimo que en España es algo postizo y falso, sólo merece la burla por comentario, a no ser que se considere el disparate audacia renovadora y originalidad el absurdo ininteligible de unos cuantos muchachos que, sin cultura, sin estudio y sin sensibilidad se han improvisado pintores o escultores al calor de las prédicas agrias y las afirmaciones presuntuosas de ciertos críticos, que en estas extravagancias han encontrado un pedestal y un escaparate de ruidosas exhibiciones..." (18).

Entre los promotores y simpatizantes de la SAI se producía un movimiento más interesante, que no se limitaba a atacar a los rivales sino que, tras la denuncia de la situación, estaba dispuesto a ofrecer soluciones. Así, cuando Gabriel García Maroto lamenta esa situación viciada del arte en Madrid, asegura que la culpa la tiene una crítica atrasada:

"... Luego, la crítica, esta crítica española, de tan pobres destinos. Hay algunos suficientemente preparados, alguno con armas suficientes. Sin embargo, acaso por falta de cordialidad, su labor adolece de intermitencias y desatenciones lamentables. Y mientras tanto, el artista español que aspira a cuajar su anhelo de perfección máxima, sigue aislado, condenado a esperar horas mejores a costa de su obra y de su vida" (19).

Un mes más tarde, Juan de la Encina insiste en la necesidad de una nueva formación para los críticos de arte, que alcance ese modelo ideal de crítico de arte, que ya contaba con algunos exponentes:

"... Oyendo a Moreno Villa pensamos que en el momento actual tal vez se está elaborando en España calladamente una crítica de arte con sentido moderno, provisto de la indispensable actitud científica, poco retórica, honesta en el juicio y acenta a la determinación precisa y las explicaciones más o menos filosóficas del fenómeno artístico. Esta crítica hunde sus raíces en la crítica e historia del arte alemanes, y en Ortega, que nos enseñó las obras de Worringer, Wölfflin...

Cuando un escritor se siente seguido por un determinado público, su energía se dobla. Nuestra penuria de literatura artística, ¿no podría explicarse, en parte, por el escaso estímulo que han recibido del público los críticos, eruditos e historiadores?" (20).

Un año después, Juan de la Encina publica su libro *Crítica al margen*, cuyo texto supone la Exposición más extensa de sus reflexiones sobre el protagonismo que debía asumir la crítica de arte:

"Es ya antiguo el pleito entre críticos y artistas. Tan antiguo como el arte y sus gustadores. Pero en la época actual es cuando esa querella, sorda o tumultuosa, ha adquirido su mayor relieve. La crítica ha invadido todos los terrenos del arte, y allí donde se produce el más leve fenómeno artístico, allí aparece el crítico tratando de explicarlo...

(El artista) en el caso más favorable, le solicita para que sea su corifeo, su introductor en el gusto público o... que sea su vocero de barraca o su hombre-anuncio. La crítica, según ese concepto, no ha de ser otra cosa que cartelera de las Artes. Triste es confesarlo, pero buena parte de la crítica contemporánea llena a la perfección ese papel.

Pero la crítica - la crítica genuina y verdadera - siente de día en día crecer su vigor artístico y científico...toma posiciones

independientes, y mira en parte el fenómeno artístico en actitud parecida a la del biólogo...

Y así, la crítica se ha convertido, o está convirtiéndose, en un arte y ciencia de las artes. Deja su viejo y antipático papel de censora o consejera impertinente, y toma una cierta actitud científica, o la que corresponde a la pura creación artística... Elabora constantemente conceptos, y, a la vez, alumbra manantiales nuevos de goce estético. Estamos, pues, lejos de la crítica que piden los artistas, tal vez con un poco de ligereza y frivolidad..." (21).

JUAN DE LA ENCINA

Crítica al margen

(PRIMERA SERIE)



MADRID
ARTES DE LA ILUSTRACIÓN
Provisional. 12
1934

Juan de la Encina, *Crítica al margen* (1924)

Luis Araquistáin - que había sido fundador de la revista *España* en 1915, y más tarde su director (22) - participa de estas mismas ideas de renovación de la crítica, precisamente también desde *La Voz*, cabecera que tanto protagonismo asumió en la renovación del arte. Defiende la participación activa del crítico dentro del ambiente artístico,

haciéndose eco, al mismo tiempo, del último libro publicado por Juan de la Encina, *Crítica al margen*:

"... La obra de arte precede al crítico en un tiempo determinado; pero, a su vez, el crítico debe ser un precursor, un formador o colaborador de nuevas obras de arte. Un gran crítico puede ser tan creador de una obra de arte como su autor mismo... el crítico lanza nuevas especies de arte en un ambiente biológico enrarecido por una larga repetición de las mismas formas. El crítico tiene otro papel trascendente, puede ser un conservador del gusto ambiente o su revolucionario; puede colaborar al estancamiento del arte o a su renovación..."(23).

Y más adelante, en otro artículo titulado "La crítica y el genio" el mismo Araquistáin afirma:

"...Sin crítica contradictoria pronto desaparecerían hasta las mejores obras de arte, incluso los genios. El genio es una recreación constante de la crítica...

Todo artista de raza debe aspirar a que su obra sea un campo de batalla, no un cementerio, donde todo es paz y calma, pero también muerte y olvido"(24).

Curiosamente, Manuel Abril - quien, por esos días, estaba organizando la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos - era el modelo a imitar por los críticos que pretendieran ser avanzados. Ya en octubre de 1923 había recibido un homenaje público, con un retrato de Barradas y un texto de Juan G. del Valle y G. de la Vega, donde se pueden encontrar las características que le habían convertido en personaje relevante en el Madrid de los años veinte : "Poeta ... y crítico - aguda facultad estética juzgadora: sereno, perspicuo, genial - es uno de los más altos valores intelectuales que integra la vanguardia hispanoamericana ... el Destino le ha signado inexorablemente con esa estrella gloriosa con que cubre la frente de sus elegidos" (25).

Como es lógico, al llegar el año 1925 y, con él, la creación de la Sociedad de Artistas Ibéricos, su figura se engrandeció, confirmando esos buenos augurios; según Juan de la Encina, "este crítico milita en España en las filas más avanzadas de la renovación artística... Su actitud ante las formas artísticas es, como se ve, la del crítico moderno, que nada puede ni debe rechazar sin antes haberlo comprendido y explicado...

Manuel Abril representa un tipo distinguido de crítico moderno, bien preparado, bien sensible, de amplísimo criterio, y es uno de esos hombres que sin gestos y sin ruido van poco a poco transformando el ambiente artístico español. No está solo, ni mucho menos" (26).

De hecho, el propio Encina se había destacado en el mismo sentido, esto es, como ejemplo de rectitud, modernidad y pureza en el juicio estético. Ramón Gómez de la Serna lo describe, con su nada convencional imaginación, de la siguiente manera:

"... Su figura, sombría, enlutada, de cuello de cura, debe dar miedo en las Exposiciones. Los cuadros querrían dar la vuelta sobre la pared. ¡Ah! Pero no les vale, la mirada de Juan de la Encina les saca todo el rubor y los colores... Padece y goza como Nuestro Señor Jesucristo por el arte y por la salvación del arte", concluye Ramón (27).

II.3.4. LA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN EL SENO DE LAS PROPUESTAS ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS

II.3.4.1. INTRODUCCIÓN

La creciente importancia que adquirió en España durante los años veinte la crítica de arte más avanzada, así como sus primeros logros en la práctica - puesto que hemos de considerar en este sentido la primera Exposición de la SAI -, son consecuencia del debate que se suscitó sobre el concepto mismo de "arte" y sobre la naturaleza especial del arte moderno como premisas imprescindibles que permitieran, en una fase

posterior, establecer el diálogo entre ese arte nuevo y el público no avezado, público que corría el riesgo de hundirse para siempre en esas resbaladizas arenas estéticas.

El análisis de las diversas posturas que adoptaron escritores, filósofos y críticos frente al concepto de arte que debía exponerse en la presentación de los "Artistas Ibéricos" ofrecerá el primer intento serio para descifrar las claves que permitieron realizar, primero la elección, más tarde la selección, de los artistas y obras que estuvieron presentes en la Exposición de la SAI en 1925. Hasta ahora, la escasa historiografía de la Sociedad de Artistas Ibéricos se ha dedicado, por lo general, a considerar la extensa lista de participantes como mera repuesta al gusto personal de Abril - y, en menor medida, de Maroto -, sin plantearse que pudieran existir razones de índole más profunda, estéticas, tras ese primer proyecto de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

II.3.4.2. EL IDEALISMO DE EUGENIO D'ORS

En los primeros años veinte, Ortega y Gasset, D'Ors, Abril y el polaco Paszkiewicz son los principales protagonistas en el debate sobre el nacimiento y difusión del arte nuevo en España; además, los dos últimos - Abril y Paszkiewicz - desempeñarían labores activas en la organización y desarrollo de la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. El intento por caracterizar cada una de sus posturas estéticas permitirá explicar el peculiar respaldo de Ortega y Gasset a la SAI, así como la defección de Eugenio D'Ors, que, en buena lógica, no se debió a cuestiones de enemistad personal sino de diferencias en la orientación estética respecto al criterio que, finalmente, hizo triunfar Abril.

El idealismo a ultranza de Eugenio D'Ors le lleva a aceptar como válidos sólo aquellos fenómenos cuyos fundamentos, procesos y

conclusiones responden a criterios exclusivamente intelectuales, en una postura irrenunciable que bautizará como heliomaquia o combate entre el sol - de la razón - y la oscuridad - de lo irracional. El exceso de apriorismos y de sistematización son los principales inconvenientes de una filosofía que, cuando se interna en los terrenos de la estética, aspira a alcanzar, en palabras de Alain Guy, "un equilibrio y un término medio entre Descartes y Bergson"(28).

En *Mi Salón de Otoño* considera D'Ors que la posición del espectador y del crítico de arte ante la obra puede ser de cinco maneras: interjeccional, descriptiva - en su opinión, la más difundida, peca de cortedad de miras en el análisis -, histórica, sugestiva - con este término, hace referencia a juicios personales, subjetivos - y explicativa. De todas ellas, la única aceptable por su rigor es - no podía ser de otro modo - la última, porque como afirma "explicar una cosa no significa, no puede significar sino incluirla en su género ideal próximo, dejando de lado, precisamente, las particularidades individuales; no significa sino ver en la cosa, el símbolo o la revelación de una ley..." (29).

Es éste uno de los puntos más controvertidos en la crítica de arte de esos años, y se antoja fundamental para vislumbrar la verdadera naturaleza de las obras que reunió la primera Exposición de la SAI. Se trata, en el fondo, de consideraciones acerca de las cuestiones de estilo, tendencia y obra de arte, que hubieron de plantearse forzosamente ante el complejo panorama que se anunciaba con la llegada del arte moderno. Según se otorgue prioridad a uno de esos términos - tendencia, singularidad de la obra de arte, estilo - sobre los restantes, así se adoptará una postura determinada. Por ejemplo, aquéllos que aprueben la validez absoluta de una tendencia como el cubismo, pensarán que Picasso, Lhote, Morandi o Severini no ofrecían diferencias significativas. Dejando aparte algunas excepciones - en donde se busca deliberadamente un mismo

sustrato que respalde teorías personales, como es el caso de Eugenio D'Ors -, éste será el argumento que esgriman los desconocedores y detractores del arte nuevo, para quienes todo es lo mismo e igual de malo. En cambio, quienes conceden importancia a la obra de arte concreta estarán en mejor predisposición, al menos en teoría, de entender mejor la complejidad de los hechos.

Esta cuestión central distancia a miembros como D'Ors, cuya defensa de la tendencia se concretará en la sublimación de arte y geometría como solución portadora de los axiomas universal y eternamente válidos (30); a otros como el artista vasco Juan de Echevarría - miembro del comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos y expositor en la muestra -, quien, aún partidario del mito individualista del artista decimonónico, confía más en el valor intrínseco de la obra; y al mismo Manuel Abril, quien pondrá el acento en la obra concreta aunque también aprecia la tendencia porque si ésta es buena - por las inquietudes que despierta y las soluciones que propone - mejorará el arte de sus componentes.

II.3.4.3. MANUEL ABRIL, LA ESTÉTICA TRIUNFANTE DE LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE ARTISTAS IBÉRICOS

Cada uno de ellos representa perfectamente los intereses de su propia "casta". Los artistas - en este caso, Juan de Echevarría - cree en la práctica, en la obra concreta; el filósofo - D'Ors - aspira a la abstracción y a las normas generales; por último, en un terreno intermedio se sitúa parte de la crítica de arte - Manuel Abril, en esta ocasión - que debe proponer, bajo la forma de una propuesta personal, una síntesis de ambos extremos.

Ya conocemos la opinión de Eugenio D'Ors (31). Las de Abril y Echevarría se pueden seguir a través de un poco conocido intercambio epistolar al que dio publicidad *Heraldo de Madrid* (32), y en donde

subyace, de nuevo, la polémica sobre la validez del movimiento artístico más ardientemente discutido en Madrid en los primeros años 20, el cubismo o, para hablar con más propiedad, el futuro que se abría tras el cubismo.

Comienza Juan de Echevarría, dejando clara su condición de artista desde el primer momento, peligrosamente nostálgica del individualismo post-romántico, tan rechazado ya por la crítica de arte moderna: "Por lo visto, lo que Vd. estima esencialmente en la obra de arte no es su valor en sí, sino la tendencia. Pero las tendencias pasan...tan sólo se salvarán aquellas obras que lleven un valor en sí, y no un valor de tendencia que, al fin, es un valor prestado y, por lo tanto, efímero..." (33).

La respuesta de Abril se desarrolla a lo largo de dos artículos. Sólo tres días después, el 26 de junio, llega la oportuna réplica:

"... Sin discusión por mi parte. La sensibilidad, el gusto, es lo que decide en los asuntos de arte. Una obra es buena cuando lo es, sea de la tendencia que quiera...

Si es verdad que para valorar una obra debemos tener conceptos adecuados, podremos hablar entonces de conceptos de arte, de tendencias, pues aunque éstas no se refieren a obras determinadas... se refieren al concepto: al referirse a él pueden modificarla - la obra - y al modificarla proporcionan nada menos que el instrumento necesario para valorar en sí toda una serie de obras..." (34).

Del mismo modo, vuelve a expresar su opinión el 4 de julio, en un artículo donde se desvelan, en mi opinión, los verdaderos planteamientos estéticos que han promovido la selección de obras y, de modo más general, la esencia de la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. En la solución de compromiso que defiende explícitamente se suceden dos de las claves principales de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925: la heterogeneidad de los lenguajes aceptados y, al

mismo tiempo, la especial promoción de algunos de esos lenguajes, visibles en la obra de algunos jóvenes "Ibéricos":

"Lo que yo estimo es justamente lo individual y no la tendencia...Yo creo que *el talento de un artista poderoso puede triunfar, sea cualquiera que sea la tendencia a que pertenezca la obra*. Pero esto no quita, además, para que yo crea, además, que *determinadas tendencias ayudan a conseguir el fin estético* (la cursiva es nuestra)... "(35).

Las opiniones de Manuel Abril sobre arte tienden a ser lo menos dogmáticas posible, característica que confirió a la misma Sociedad de Artistas Ibéricos; de hecho, en la epistemología de Abril, la intuición también se concibe como perfecto término medio, en ese caso entre la razón pura y la sensibilidad pura.

La verdadera naturaleza de la intuición fue muy discutida en esos años 1924 y 1925. Para D'Ors, no existe más que como entelequia peligrosamente cercana, en ocasiones, a la mística (36); en cambio, para Abril, a diferencia del idealismo orsiano, el arte sólo se aprecia cuando se libera de los esquemas, de las clasificaciones abstractas de la razón y permite el dominio de la intuición. Se trata del término central en el pensamiento de Abril, porque sin ella no existiría siquiera la posibilidad de crítica de arte. La razón no debe predominar en la experiencia estética porque el arte no aspira al conocimiento como fin; sólo es un medio más para alcanzar el fin estético o contemplativo. Su teoría del conocimiento se fundamenta en una estética que atiende también a lo particular y, por lo tanto, que define al objeto concreto, captando su esencia.

En su definición de intuición, Abril no se atiene a lo que tradicionalmente se entiende por tal, es decir, conocimiento directo, inmediato, por medio del cual el objeto se hace inmediatamente presente al sujeto. En la estética de Abril ese lugar lo ocupa la sensibilidad,

mientras que la intuición comparte rasgos de la aquélla y de la razón, como se encarga de explicar, principalmente, a través de Alfar (37). Así, en *La crítica de arte (Sus fundamentos y su alcance)* (38), considera que existen cuatro ámbitos de actuación humana: Estética, Práctica, Ética y Religión. La primera busca la perfección y proporción, que producen emoción en el espectador. Sólo en la estética "el espectador se acerca al espectáculo desprovisto por completo de todo propósito previo... en busca de una emoción... la única manera de sentir es ésa: la de contemplar, o sea, la de abandonarse al fin que cada cosa pueda ofrecer por sí... Esto es el arte: captación del fin intrínseco" (39).

Como vemos, en la definición misma de arte radica la nueva importancia que asume la crítica moderna de arte: al no tener relevancia el argumento, los esfuerzos se dirigen a que el público entienda, para poder apreciar, el arte moderno, como conjunto de signos enteramente pictóricos o plásticos. Existirían, eso sí, unos requisitos mínimos para el público, principalmente, la sensibilidad. El crítico de arte no podrá nunca convencer a un espectador que no se encuentre en sintonía espiritual con la obra, porque no se puede transferir la sensibilidad. Además, ésta no sigue reglas, aparece en el momento preciso en que se reúnen determinadas condiciones - proporción, armonía, orden - que producen esa emoción estética.

II.3.4.4. LA INTUICIÓN, EJE DE LAS REFLEXIONES ESTÉTICAS EN LOS AÑOS VEINTE

En el peculiar sistema estético de Abril, la sensibilidad tiene especial importancia porque es, precisamente, la que permite captar lo individual; se sitúa, por lo tanto, al otro extremo de la razón, que sólo contempla lo general y esencial. No son, no pueden ser, facultades separadas. Existe una tercera facultad, que reúne lo mejor de las dos anteriores y que, de hecho, se encarga de seleccionar los estímulos: la

intuición. En consecuencia, la postura de Abril le sitúa tan alejado del idealismo orsiano como del formalismo de origen germano (Wölfflin, Worringer) que esgrimía, para sus reflexiones sobre estética, Ortega y Gasset.



Barradas, Retrato de Manuel Abril

(Alfar, La Coruña, núm. 33, octubre 1933)

Ese "intuicismo" del que tanto habla Abril asume parte del pensamiento - en esos años, de plena vigencia - de Benedetto Croce, expresado con total claridad en su *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (40). Entre los argumentos centrales se encuentran la concepción del arte como una forma de conocimiento intuitivo y expresivo; la importancia que concede a lo individual y, por último, su afirmación de que el arte es forma y sólo forma.

Croce analiza la intuición como la forma teórica más sencilla, que se halla libre de intermediarios racionales, y la única capaz de convertir la impresión en expresión, la emoción en palabra o signo, de ahí su condición esencial de lingüística. Es, precisamente, la distinción que hace Croce entre contenido (materia) y forma la que, más tarde, adoptará Abril. Así, para el filósofo italiano: "Si contenido es la emocionalidad no elaborada estéticamente y forma la elaboración, o sea la actividad espiritual de la expresión...El acto estético es, por lo tanto, forma y nada más que forma" (41); del mismo modo, para Abril, "el arte es, pues, la significación intrínseca de un signo: o sea su expresión; o sea su forma" (42).

Como sabemos, la estética de Croce se sitúa a tanta distancia de las teorías del arte puro - hedonismo - como de las concepciones utilitaria y pedagógica, confiado exclusivamente en la validez del arte como lenguaje propio, como expresión de una impresión: "De esa teoría de los géneros artísticos y literarios derivan los errores de juicio y crítica, merced a los cuales, a la vista de una obra de arte, en vez de determinar si es expresiva y qué expresa... se pregunta ¿está conforme con las leyes... de la pintura histórica, de la pintura del paisaje?" (43), para acabar concluyendo que "el arte es independiente, lo mismo de la ciencia que de lo útil y de la moral" (44).

Son los fundamentos que utilizaría más tarde Abril para justificar la selección de los integrantes de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925. En sus escritos previos y posteriores a ese acontecimiento, resurge obsesiva esta misma argumentación. En el núm. 45 de *Alfar*, Abril establece su defensa del arte puro, no representativo o literario, en la línea de la estética crociana:

"El arte debe ser arte, y la armonía, armonía y no representación. El arte representativo, por querer ser tan representativo, no ha sido arte casi nunca" (45).

Iniciada la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, Manuel Abril reitera sus tesis formalistas, confirmando así cuáles han sido los verdaderos criterios en la selección de las obras allí presentes: "Nada de supeditar la plasticidad a sugerencias de sentimentalidad, de simbolismo o de tesis... El centro de interés de toda obra debe residir en la forma..." (46).

De igual manera, mantendrá su argumentación un año y medio más tarde, en "Itinerario ideal del nuevo arte plástico", donde asegura que "en el fenómeno de arte no entraba para nada el valor reproductivo, representativo de la obra; y sí, por mucho, en cambio, la relación entre la obra...y la sensibilidad del que la guste...Una obra no podrá ser original, mientras no esté en ella misma el origen de su eficacia como arte...Las formas estéticas se forman con plena independencia de las formas naturales... La forma estética no tiene que parecerse a nada, ni atender a más leyes y condiciones que las propias" (47).

Junto a Croce, la otra gran fuente que sirve para los intereses de Manuel Abril es el pragmatismo - por ejemplo, de William James - por lo que supone de rechazo tanto del irracionalismo cuanto del intelectualismo, como refleja en *L'idée de vérité*:

"Sirviéndonos al mismo tiempo de conceptos y particularidades, dejamos de cojear en nuestro camino perceptual. Sin embargo, la de ciega en el concepto - el abstraccionismo - en vez de permitirnos avanzar, nos retrasa y limita nuestra visión del mundo, ya que trata los fenómenos como casos particulares de ese concepto..." (48).

En Manuel Abril, esos planteamientos están ya muy conformados desde los años veinte, puesto que diez años después mantiene su afirmación de que "las obras de arte valen por lo que tienen de personal, de propio, de exclusivo" (49).

Ahora bien, ¿qué diferencias existen entre el objeto y el objeto estético?, es decir, ¿dónde se encuentra la artisticidad de un objeto?. Para Abril, debe presentar unas determinadas condiciones formales y unas leyes, que permitan actuar a la intuición. Responde a leyes universales, que conectan esa manifestación de arte con las de otras épocas y lugares, pero, al mismo tiempo, ofrece condiciones particulares, que convierten a ese objeto en único. De nuevo, nos encontramos ante la metáfora del arte como uni-verso, como síntesis poética de lo general y lo particular.

Frente al elitismo intelectual que siempre abanderó D'Ors, Abril ensalza la intuición - por ser facultad común a todos los seres humanos - como medio de conocimiento estético, creyendo posible que el gran público acceda a cualquier arte, por supuesto, también al arte moderno. Los críticos serían los encargados de indicar los nuevos horizontes del arte para que sobre ellos actuase la intuición del público.

El goce estético consistiría, en definitiva, en considerar el valor de un objeto en relación a sí mismo, sin juicios "a priori" - prejuicios - de orden histórico, sociológico o moral; es decir, el aprecio de la Forma a través de la forma. Por ello, la labor de la crítica no debe ser el intento de explicar el contenido de un cuadro ni la aspiración de imponer su gusto al del público. La razón es sencilla: en último término, es la sensibilidad particular la que "ve" o "no ve" una obra, la que produce el íntimo placer estético.

Así las cosas, la nueva misión de la crítica no puede ser otra que "ayudar a ver", para lo cual el mejor instrumento es educar la visión. Por ello, el texto de Abril concluye con unos propósitos que coinciden - no podía ser de otro modo - con los del *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, en el que tanto protagonismo tiene el mismo Abril, donde se aspira a "enseñar, exhibir, el mayor número de obras posible de

todas las tendencias existentes; y segundo, propagar las ideologías necesarias a fin de que tales obras se admitan o se rechacen en virtud del proceso de juicio pertinente, pero no por falta de visión y de inteligencia adecuadas..." (50).

Abril añadirá una característica más a sus planteamientos sobre arte, como es la confusa introducción del término "espíritu", que debe ser entendido más como humanismo que como misticismo:

"El error está en creer que el valor de una obra de arte se encuentra exclusivamente en el "qué" o en el "cómo". Hace falta además añadir un "algo"; la hondura, lo que se nos impone en una obra cuando sentimos que en ella hay algo trascendental - el espíritu" (51).

La forma está sólo en la base de la emoción estética, hace falta algo más: el espíritu. El valor plástico no es suficiente; tiene que estar en armonía con un estado del alma contemporáneo. Coincide con Paszkiewicz en la exaltación de la unidad, aunque considerada desde dos puntos de vista diferentes. Si para el crítico polaco (52), el verdadero arte es el que reivindica la unión armoniosa de valores plásticos y representativos, para Abril, la unidad se realiza en profundidad, y consiste en que el artista logre que su expresión traduzca de manera fiel su impresión más íntima.

Hay que armomizar, pues, las pulsaciones espirituales con la concreción plástica de aquéllas bajo formas que, tras la acción de la intuición, producen el esperado goce estético en el espectador. Naturaleza y espíritu son en Manuel Abril dos términos indisolublemente unidos, que años más tarde explicará con todo detalle en el libro *De la naturaleza al espíritu* (53), en el que mantiene el ideario estético que ya estaba aplicando desde los primeros años veinte y en el que afirma que "las obras de arte valen por lo que tienen de personal, de propio, de exclusivo. El error está en creer que el valor de una obra está sólo en

el tema o en la técnica. Hay que añadir, además, un 'algo', la HONDURA, lo trascendental en una obra de arte" (54), hondura que finalmente, según Abril, determina si una obra de arte es eso, arte.

II.3.4.5. MARJAN PASZKIEWICZ O LA ASPIRACIÓN AL TÉRMINO MEDIO

En su momento ligado al ultraísmo, Paszkiewicz desarrollará más tarde sus teorías sobre el arte moderno a lo largo de diversas conferencias. Así, la de 1922, en la Residencia de Estudiantes, llevaba por título "Algunos problemas de la pintura moderna", muy parecido a la que ofrecería en el curso de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925, "Problemas formales de la pintura contemporánea" (55).

Su discurso, a lo largo de los años veinte, gira en torno al análisis de los que, en su opinión, se constituyen como los dos valores principales de la pintura: el valor plástico y el representativo (56). Al entender este último como tema o contenido, se sitúa, pues, en una posición más tradicional que Abril, puesto que al respecto del concepto capital de "forma" - que, como expresión de una impresión, tiene total autonomía en la estética de Abril -, piensa que no puede existir la forma sin un contenido: "El tema tiene influencia decisiva en la función representativa de la forma, por llenar con significaciones esquemas formales antes indiferentes" (57).

Del mismo modo, poco después de cerrarse la Exposición de la SAI, en "Reflexiones sobre la pintura nueva" mantiene la opinión de que la pintura tiene dos fines, representar y crear valores plásticos "La pintura... ha de resignarse a interpretar. El inevitable contenido realista de las formas permite relacionarlas para representar todo un conjunto de significaciones" (58).

Es el suyo, principalmente, el discurso de un escéptico de los resultados del cubismo (pensemos que en Madrid, donde no se había planteado siquiera el caso de la pintura abstracta, el cubismo seguía siendo el arte de vanguardia por excelencia), cuya defensa de los valores exclusivamente plásticos le aleja, según Paszkiewicz, del equilibrio entre representación y valor plástico que habría alcanzado el arte clásico; por el contrario, el cubismo corre el riesgo de caer en una pintura meramente decorativa, porque, según él, "la forma pura, aislada, no es expresiva en sí misma, y no cumple ningún fin pictórico" (59).

II.3.4.6. EL FORMALISMO GERMÁNICO DE ORTEGA Y GASSET

Por último, Ortega y Gasset. Como atento portavoz de la actualidad filosófica y cultural europea, encontró en la Sociedad de Artistas Ibéricos idénticas tesis de aperturismo y contemporaneidad que él mismo defendía, en sus escritos y en sus publicaciones - *Revista de Occidente*, *El Sol* o *La Voz* -, convertidas en "miradores de lo nuevo" desde donde se asomaban los nombres de Moreno Villa, D'Ors, Abril, Paszkiewicz, entre otros.

Para José Luis Abellán (60), pese a la formación germánica de Ortega, la Primera Guerra Mundial habría impregnado al filósofo de un cierto irracionalismo, que concreta en la fórmula del arte por el arte, en una actitud que considera sólo válida para la actividad estética, puesto que se halla muy alejada de su ideario de actuación directa en política y sociedad. En realidad, no parece disminuir su conexión con el pensamiento de los formalistas germánicos - Fiedler, Riegl, Wölfflin, Worringer - que, partiendo de la definición que había ofrecido Kant de la "belleza libre" (aquella que por sí sola no significa nada) desarrollaron aspectos como el de *Kunstwollen* o "voluntad artística" (Riegl) - como fuerza que transforma el arte de las épocas - o el de *Einfühlung* o "proyección sentimental" (61).

Entre todos los escritos de Ortega sobre estética, *La deshumanización del arte* ocupa un puesto de privilegio, si bien habría que reconsiderar su verdadera importancia en relación con el fenómeno de los Artistas Ibéricos. Pionero en esta desmitificación ha sido Ph. Silver (62), para quien dicho ensayo habría sido, por lo general, mal interpretada como un feroz ataque al arte tradicional y una no menos fiera defensa del arte nuevo. En realidad, se trata de una descripción de la situación de la vanguardia española de esos años. A este respecto, es muy acertada la apreciación que, sobre la verdadera dimensión de la palabra "vanguardia" en esos iniciales años veinte, realiza Abellán, término en el que "se cifraban tanto la influencia de algunas corrientes europeas como el magisterio de determinados escritores - Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset, Gómez de la Serna" (63).

Del mismo modo, para Aguilera Cerni se trata, en realidad de una visión sociológica y globalizadora del arte entonces "nuevo", considerando que las experiencias artísticas eran aspectos parciales, y premonitorios, de un espíritu general (64). En todo caso, esta "sociología" de la que habla Aguilera Cerni sería muy "sui generis", porque en el pensamiento de Ortega siempre persiste una actitud desconfiada, un frío distanciamiento, hacia las relaciones vinculantes que se podían establecer entre la sociedad y el artista moderno. *La deshumanización del arte* tampoco aporta, además, novedades respecto al pensamiento anterior del filósofo. Ya desde 1914 - "Ensayo de estética a manera de prólogo", que aparece como preámbulo del libro *El pasajero*, de Moreno Villa - afirmaba la idea del arte como desrealización, si bien sólo sería con *La deshumanización* cuando logra una mayor articulación de todos esos contenidos y, sobre todo, adopta un modo más espectacular de expresarlos. El mismo título ha llevado a no pocas confusiones porque, al reclamar un campo propio para el arte, aspira en realidad a restablecer la importancia de lo humano. Al situar el arte en su verdadera posición -

de significación exclusivamente estética - muestra mejor el espacio que debía ocupar la vida.

De hecho, ninguno de los protagonistas de esos años veinte estuvo nunca de acuerdo con la posterior mitificación del término "deshumanización", con toda seguridad el más escandalizador que aparece en el extenso texto. Así, Guillermo de Torre transcribe la opinión del filósofo sobre la exagerada polémica que suscitó, en ese momento, el ensayo: "Mi libro no es una apología, tampoco un pronóstico; simplemente, un diagnóstico" (65).

El propio Guillermo de Torre, principal actor de la renovación artística madrileña de esos años, rechaza el término con estas palabras: "En líneas generales, antirrealismo y no deshumanización era la característica verdadera de aquel arte nuevo" (66).

II.3.5. UN NUEVO ÉNFASIS EN LAS CONFERENCIAS

II.3.5.1. INTRODUCCIÓN

El protagonismo que tuvo la crítica de arte en el nacimiento de la SAI y en la organización de todas sus actividades permite explicar la importancia que se concedió a la serie de conferencias que se llevaron a cabo al mismo tiempo que la Exposición, siendo ésta una de las características que también acompañarán a la SAI durante la República, por lo que se convierte desde el primer momento en una de sus destacadas señas de identidad; en efecto, una de las prioridades de la Sociedad de Artistas Ibéricos era alcanzar, por fin, una comunicación fluida con el público. Explicar, de manera sencilla, el arte moderno, haría que aquél no lo rechazara como una burla hacia la inteligencia del espectador, como un engaño, sino como una manifestación artística con fundamentos teóricos, procesos técnicos y realizaciones dotadas de personalidad propia. De esta manera, la Sociedad de Artistas Ibéricos estaba dispuesta

a terminar con uno de los peores vicios del arte español contemporáneo de esos años: la ausencia de respaldo teórico a los procesos materiales; suponía, además, una decidida toma de postura frente a los métodos de los certámenes oficiales, donde no existían estas actividades pedagógicas.

Las conferencias que tuvieron lugar durante la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925 se centran, por una parte, en movimientos concretos del arte moderno - impresionismo y cubismo, sobre todo - y, por otra, en intentar esclarecer la esencia misma de ese arte que sustenta esas floraciones concretas, esos "ismos". Ambos objetivos fueron entendidos siempre como términos complementarios, nunca de manera aislada. Todas las conferencias abordan, de manera obligada, la naturaleza del arte moderno presente y futuro; conscientes de que se había superado la capacidad de transgresión del cubismo, que era ya una realidad perfectamente asimilada, muchos de los conferenciantes comienzan a definir el panorama de los nuevos realismos.

El precedente a tan ambicioso plan se encuentra en la célebre carta de Gabriel García Maroto, quien ya en 1923 centraba sus expectativas en este punto, consciente de la urgente necesidad de la tarea:

"... ¿No encontraríamos gentes capacitadas para dar conferencias divulgadoras durante la celebración de los certámenes?..." (67).

La nómina de participantes - con predominio de los críticos de arte - y los títulos de las charlas son muy significativos: Juan de la Encina (*Algunas tendencias de la pintura española contemporánea*, 6-VI); el polaco residente en Madrid, Marjan Paszkiewicz (*Problemas formales de la pintura contemporánea*, 12-VI); Manuel Abril (*Itinerario ideal del arte nuevo*, 23-VI); Gabriel García Maroto (*Elogio del impresionismo y otros temas*, 26-VI) y, por último, Roberto Fernández Balbuena (*Arte y geometría no euclidiana. La técnica. El dramático problema de Cézanne*, 4-VII).

II.3.5.2. JUAN DE LA ENCINA

Quizás porque era el crítico de arte de mayor prestigio entre los que simpatizaban con la recién nacida Sociedad de Artistas Ibéricos, el escritor vasco sería el encargado de iniciar el ciclo de conferencias,



Maroto, Retrato de Juan de la Encina

con una intervención que conocemos en su texto íntegro, porque fue el único que la SAI llegó a publicar (68). Su discurso se vertebra en cinco puntos centrales:

- Respaldo personal a la nueva tentativa.

- Crítica a la situación anterior de las artes. Se produce el ataque en un doble frente: la burocratización de la cultura oficial y la esterilidad de las exposiciones nacionales como órgano para la renovación del arte español.

- Defensa del valor inspirador de la tradición verdadera, que define como "una fuerza espiritual continua que impulsa toda la historia de un pueblo, y en cada momento, según su energía y potencialidad, va creando y modelando sus formas típicas..." (69). En este sentido, considera que algunos de los jóvenes artistas "ibéricos" encarnan esa nueva actualidad de la tradición figurativa universal.

- Exigencia de un arte acorde con su tiempo, igual de dinámico e inquieto: "...todo el arte moderno, en lo que tiene de tal, en lo que tiene de viviente y creador, es una sucesión patética de esfuerzos generosos que no acaban de alcanzar la madurez...nosotros buscamos la verdad, que en este caso es una nueva belleza. Somos fieles al destino de nuestra época, a los mandatos de nuestra sensibilidad. Y eso nos basta" (70).

- Reconocimiento de la validez del Cubismo como avistador de nuevos horizontes para el arte moderno posterior, si bien advierte del peligro que supondría acabar en la abstracción, en un arte que sea tan personal que no se apoye en la representación.

II.3.5.3. MARJAN PASZKIEWICZ

Seis días más tarde, el crítico y artista polaco retoma alguno de los temas propuestos por Juan de la Encina, centrándose en el intento de definir el fundamento del arte moderno, en una conferencia ampliamente recogida por la prensa que tituló "Problemas formales de la pintura contemporánea".

Su primera filiación vanguardista le había ligado a los destinos del ultraísmo, y cuando éste agonizó, Paszkiewicz se mostraría contrariado, como indica Eugenio Carmona (71), ante la alternativa de un retorno a las apariencias, como reflejaba en un artículo en la revista *Horizonte*:

"Este cambio desertor de actitud creadora tomó en el grupo cubista el ridículo matiz de una verdadera espantada intelectual. Un naufragio con su clásico "rara nantes" y salvavidas confeccionado de prisa en las atolondradas visitas al Louvre. Salvavidas "Ingres y David", cinturones de corcho "Corot", las clásicas carabelas "Poussin", repintadas de prisa, etc. y el capitán Picasso, el formidable condotiere de todas las aventuras pictóricas, fumándose la pipa encendida con un contrato de Léonce Rosenberg, que es el Père Tanguy, al revés" (72).

Sin embargo, también él acabaría por reconocer la omnipresencia de las nuevas figuraciones y, a partir de 1923, transformaría esas críticas precedentes en intentos por escribir la nueva situación del arte moderno, del arte en general, de modo que cuando pronuncie su conferencia en la Exposición de la SAI en 1925, ofrecería un discurso bastante diferente. Para él, son dos los valores básicos de la pintura: el representativo y el plástico. Cuando predomina el primero - que está en contacto directo con la realidad, resultado de la interpretación de la visión de lo natural - se realiza un arte realista; en cambio, cuando se impone el valor plástico, que "nace directamente de la superficie y se fundamenta en efectos simultáneos" (73) se llega al extremo negativo encarnado en la pintura cubista. A diferencia del texto de *Horizonte* (74), Paszkiewicz piensa ahora, en 1925, que "las soluciones del cubismo no son satisfactorias" (75).

Ante tal panorama, comienza a perfilar el "día después" del cubismo. Así, el nuevo orden estaría por llegar y se definiría por la armonía y el equilibrio entre ambos extremos: la pintura clásica. Más tarde, analizó al detalle diversos ejemplos de arte cubistas y, tras describir sus inconvenientes respecto a la representación, consideró que el cubismo no ofrecía soluciones satisfactorias para alcanzar ese nuevo clasicismo.

En realidad, ese pensamiento se remonta a los años anteriores; se halla en la misma línea de un texto que publicó, un año antes, en la coruñesa *Alfar*, donde tanta participación tuvo, si bien existía en 1924 un tono más pesimista que en la conferencia de la SAI, donde, seguramente influido por la creciente presencia de los realismos de nuevo cuño, apostaba por una posible solución.

Tras definir el valor plástico como aquél "basado en el principio de simultaneidad de las formas. Es resultado de relaciones derivadas exclusivamente de las exigencias de la superficie, base y condición de la simultaneidad...", considera que el tema y la forma plástica de representarla no tienen valor alguno cuando se toman por separado: "... la lógica de la representación y el ritmo plástico son dos elementos antagónicos. Uno domina sobre el otro o viceversa" (76), en unos términos que aparecen recogidos extensamente, en otoño de ese mismo 1925, en el artículo "Reflexiones sobre la pintura nueva" (77).

II.3.5.4. MANUEL ABRIL

El 23 de junio Manuel Abril, según recorría su *Itinerario ideal del arte nuevo* - ése era el título de su conferencia - recuperaba el debate sobre la pertinencia del cubismo; conservamos, por lo menos, el sumario de los temas que trató en aquella ocasión:

- El por qué de la conferencia. Incumplimiento del deber en ciertos catedráticos del arte. Coherencia efectiva en el aparente caos estético de la época moderna. En pos del fundamento estético del arte. Concepto de forma. Principios fundamentales de la conciencia estética moderna. Ni decorativismo, ni intelectualismo; intuicismo. Armonía y alusión. Orden y metáfora. La nueva práctica emocional del arte nuevo. Valor religioso de esta práctica emocional. Conclusión (78).

Tras la complejidad que acompaña a estos enunciados se ocultan los términos centrales en todo el pensamiento estético de Manuel Abril, términos que ya había perfilado antes de la Exposición de la SAI y que desarrollará en los años siguientes, como en "Itinerario ideal del nuevo arte plástico" (79), en diciembre de 1926, cuya coincidencia en los contenidos - que se refleja incluso en el título de conferencia y artículo - nos hace pensar que se pueda tratar, en los contenidos principales, del mismo texto. Para Abril, la valía del cubismo, al que no

da por muerto ni mucho menos, reside en su capacidad para ofrecer un principio estético verdadero, a diferencia del impresionismo, donde "había un punto equívoco, puesto que si se trataba de plasmar la impresión de la realidad, la impresión no era la realidad misma... los artistas posteriores comprendieron que la luz y el color eran cosas fugitivas y lo único permanente era la corporeidad" (80).

Termina el texto afirmando que "el fenómeno artístico no requiere sólo masas de color y líneas, sino un espíritu" (81), que para Manuel Abril se demuestra en la comunión que establece la obra de arte con el espectador y que él encuentra en el nuevo cubismo, al que considera vigente en algunos países de Centroeuropa; en realidad, Abril plantea esas afirmaciones a partir de imágenes de las realizaciones de la Bauhaus de Weimar, puesto que sabemos que poseía el libro *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, donde alternan textos de Gropius, Klee o Kandinsky con cientos de fotografías de arquitectura, pintura, escultura, artes aplicadas, etc. (82).

Un nuevo término comienza a repetirse con mucha insistencia desde ese momento en el pensamiento de Manuel Abril, sin duda enterado de las reflexiones que se estaban produciendo en el arte occidental. Nos estamos refiriendo al concepto axial de "orden", que define como "el factor principal y no el parecido en la obra de arte; pero contra esta teoría se alzan varias objeciones; primera, el arte tiene elementos propios; segunda, el arte es independiente de la realidad; tercera, no por ser independiente deja de gobernarse por reglas, aunque esas reglas no sean las normales; y cuarta, el orden es preciso, y siéndolo, el arte tiene un fondo emotivo..." (83).

Para el crítico madrileño, "orden" sería, pues, tanto la pertinencia del cubismo cuanto el anuncio de una nueva figuración, más allá de la pintura meramente representativa. Este es uno de los conceptos

centrales para entender la selección de muchos artistas en la Exposición de la SAI de 1925 porque, no olvidemos, será precisamente Abril el principal responsable de aquélla. Esa doble acepción del término "orden" permite reunir de manera natural, sin contrastes bruscos, obras de Salvador Dalí como *Naturaleza muerta. La botella de ron*, *Naturaleza muerta purista* o *Retrato de Luis Buñuel*; en ese sentido, la versión inicial de *Espalda de muchacha* actuaría como equilibrada síntesis de ambos grupos de cuadros.

Del mismo modo, Benjamín Palencia presenta obras de apariencia - sólo sería eso, apariencia - diversa como *Pueblos* o *Tulípanes*. El tercero de estos profetas del "orden" es, y así lo presentó el mismo Manuel Abril, el Francisco Boreas de los bodegones y del *Autorretrato*. Una semana antes de su conferencia, había explicado con todo detalle la morfología de ese "orden" que implica, de manera inevitable, disciplina de la forma:

"... Cuanto más jóvenes, los pintores que exponen en ella y cuanto más avanzados, más austeros también...se acentúa más la abstención halagadora y se inicia, en cambio, cada vez con más severidad, el ascetismo..." (84).

En ese mismo artículo, afirma que en el arte nuevo de Benjamín Palencia "todo se vuelve claro, estricto, escueto, impasible; científico, diríamos... Las alusiones a la calidad real de cada cosa continúan, sólo que, además, el autor emplea, al presentarnos su espectáculo, un lenguaje de metáfora plástica que tiene toda la precisión escueta, nítida y transparente de un principio matemático y toda la clara limpidez de una máquina precisa..." (85).

En esta configuración de una "teoría del orden", por así denominarla, desempeñaron papel protagonista los trabajos del escritor francés André Salmon, que tanta influencia ejercieron sobre Manuel Abril y otros críticos de arte de la época (86); en este caso, existen vinculaciones muy estrechas entre el pensamiento de Abril y el ensayo de

Salmon titulado *André Derain*, que acababa de ser publicado y que estaba de plena actualidad (87) y en donde se expresaban con claridad esos mismos términos de arte actual como equilibrio entre originalidad y férrea disciplina:

"... L'audace soutenue et la témérité dominée pour atteindre à l'ordre. C'est cela. Le feu du sacrifice devint la courbe qui lie ces vertus contraires et pourtant point adverses. Audace et discipline, c'est ce qui s'admet aisément... Soumission à la Science et Possession de la Nature dans un même équilibre d'exacte Connaissance" (88).

De forma casi sistemática, Manuel Abril define el arte de los "artistas ibéricos" más jóvenes y/o renovadores según esos criterios de austeridad y orden que aplicaba Salmon, como sucede en el caso del pintor Gabriel García Maroto:

"... ¿Qué razón hay ahora para que los pintores se enamoren de las estructuras! ¿Vale más un volumen que un acorde de color! No vale más, pero la alusión emotiva que proporciona el volumen adquiere una calidad más profunda, en la manera de sentir el universo y la obra, que la emoción de la armonía colorística. Vibra, como si dijéramos, en el primer caso, un extracto del espíritu más hondo, más cercano a ese centro misterioso donde reside el corazón o, si se quiere, el pulso del mundo..." (89).

II.3.5.5. GABRIEL GARCÍA MAROTO

Precisamente sería Gabriel García Maroto el autor de la siguiente conferencia - "*Elogio del impresionismo y otros temas*" (90)-, en la cual se erige en defensor del impresionismo, por sus logros y por servir como modelo ético, de lucha contra lo establecido y defensa a ultranza de unos valores personales. En primer lugar, se mostró disconforme con el exceso de teorías que, a su juicio, intentaban explicar cualquier atisbo de arte; en último término, aquéllas terminarían condicionando las inclinaciones del artista, quien no debe limitarse a ilustrar teorías

estéticas preexistentes; por el contrario, el artista es el primero que debe actuar para, más tarde, permitir que sean otros quienes intenten explicar su arte:

"... las obras, como los hombres perfectos, no son más que puntos de partida... la originalidad no consiste en un mero afán de novedades, sino en volver a crear más, de acuerdo con las realidades del momento..." (91).

Con motivo de su intervención, que fue bien acogida por el público y la crítica asistentes, el propio Gabriel García Maroto sería objeto de elogio por parte de Juan de la Encina, quien afirma:

"... La pintura es para él una religión. Cosa rara en España: es artista culto, capaz de razonar su arte. Conoce con bastante precisión el arte moderno, esto es, el que va desde los tiempos impresionistas a los nuestros.

Su tendencia no es eliminatoria. Más bien, sincretizadora. El otro día habló con pasión de los héroes del impresionismo..." (92).

Parece ser que no sólo utilizó la pasión para hablar de los impresionistas, sino que también acusó directamente la tendencia que representaban algunos de los jóvenes "ibéricos" que exponían en otras salas del certamen, principalmente acusando a Dalí y Benjamín Palencia de realizar un arte poco personal y más entregado a la copia casi literal de otras tendencias europeas. Debemos el conocimiento de estas acusaciones por una carta que Benjamín Palencia envía a Federico García Lorca, ausente de Madrid en la fecha de la conferencia de Maroto, en la que le informa de cómo se habían desarrollado los acontecimientos:

"No te puedes figurar el escándalo que ha habido estos días en la Exposición desde que Maroto se metió con nosotros, los modernos, en una conferencia que dio, llamándonos 'señoritos que cogemos la revista L'Esprit Nouveau y lo copiamos todo', porque dice no es posible hacer arte nuevo sin salir de Madrid, como nosotros lo hacemos y Echevarría también algo. Dice Encina que en el momento en que nos quedemos solos nos comerán. ¡Qué divertido es todo esto!" (93).

Por fortuna conocemos también la respuesta de Federico García Lorca, que le retrata en las primeras filas por la defensa del arte nuevo en España:

"Me causa gran impresión lo de Maroto, aunque lo esperaba.

Maroto

¡Ay, Maroto!

¡Putrefacto!

¡Putrefacto!

¡Putrefacto!

No le hagáis ningún caso. Nosotros tenemos ahora que estrecharnos mucho... y defendernos como caballos salvajes entre lobos. Este año próximo promete ser interesante" (94).

II.3.5.6. ROBERTO FERNÁNDEZ BALBUENA

Por último, Roberto Fernández Balbuena cerraba el ciclo de conferencias con un texto de enigmático título - *Arte y geometría no euclidiana. La técnica. El dramático problema de Cézanne* - que leería el 4 de julio, víspera de la clausura de la Exposición. Tras pasar revista a determinados movimientos modernos, como futurismo y cubismo, hizo una afirmación que parece sorprendente, al menos en su formulación:

"Si la novísima técnica acusa a los partidarios de las escuelas clásicas de no evolucionar, hay que preguntar a ella misma por qué no da ejemplo, y abandonando la geometría sencilla no intenta llegar a un cubismo, por así decirlo, no euclidiano" (95).

Como afirma dicho artículo, Balbuena no entendía por qué "se ha de detener la forma ante el tetramorfo geométrico, cuando hoy se sabe que la línea recta no existe, que las paralelas es un valor entendido, y así sucesivamente hasta alcanzar las modernas teorías de Einstein" (96).

Se alcanzaría un lugar donde, a su juicio, residía la belleza más profunda: la "geometría sensible", términos que remiten al artículo que había publicado Eugenio D'Ors con motivo de la Exposición de Artistas

Ibéricos y a otros escritos suyos de fecha posterior (97). Como la mayoría de los conferenciantes en aquella Exposición, Fernández Balbuena intenta atisbar el horizonte que se extiende tras el cubismo, al que critica su excesivo celo por los valores plásticos, hecho que le habría impedido, según el joven artista, lograr una mayor expresión del espíritu de su tiempo, de la vida actual, en el que era uno de los puntos defendidos con más ardor por la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Su conferencia concluye con dos lamentos; el primero aludiría a que, en su opinión, uno de los motivos de la insuficiente difusión del arte moderno sería la escasa atención que prestan los críticos de arte a la técnica, sin poder salvar así la distancia que media entre crítico y creador; el segundo sería el mal conocimiento de la figura de Cézanne, a quien define como artista "que no pudo lograr armonizar las formas clásicas con el impresionismo moderno, aun teniendo presente su espiritualidad y su gran talla artística" (98).

II.3.6. NOTAS

(1) Julio Álvarez del Vayo. "La Exposición de Artistas Ibéricos", *La Nación*, Buenos Aires, 5-VII-1925.

(2) José Ortega y Gasset. "Para un museo romántico", *El espectador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1966, pp. 811 y ss.

(3) Juan de la Encina. "Las tendencias del arte español contemporáneo", *Hermes. Revista del País Vasco*, Bilbao, núm. 6, junio de 1917, pp. 369-372.

(4) *Ibíd.*,

(5) *Ibíd.*,

(6) Pilar Mur. *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, 1985, y Antonio de Guezala (1889-1956), Bilbao, 1991.

(7) Cfr., Juan de la Encina. "El Museo de Bilbao", *Hermes. Revista del País Vasco*, Bilbao, núm. 25, julio 1918, pp. 133-134.

(8) Juan de la Encina. "La Exposición Internacional de Bilbao", *España*, Madrid, núm. 214, 15-V-1919, pp. 11-12.

(9) En el semanario *España* realiza de manera continuada la crónica de gran parte de las Exposiciones- oficiales y privadas, colectivas e individuales - que se celebran en Madrid entre 1915 - su primer artículo es "Exposición Maeztu", núm. 14, 30-IV-1915 - y 1920 - "Los maestros del arte moderno", núm. 290, 20-XI-1920 -, además de artículos monográficos sobre artistas modernos españoles y europeos, como Ignacio Zuloaga (núm. 26, 22-VII-1915), Isidro Nonell (núm. 128, 5-VII-1917), Hodler (núm. 169, 4-VII-1918), Courbet (núm. 198, 23-I-1919), Ingres (núm. 206, 20-III-1919), Delacroix (núm. 207, 27-III-1919), o Iturrino (núms. 217 y 218, 5 y 12-VI-1919), entre otros.

(10) Juan de la Encina. "Los pintores polacos", *España*, Madrid, núm. 159, 25-IV-1918, pp. 12-13.

(11) Juan de la Encina. "Polémicas artísticas", *La Voz*, Madrid, 2-IV-1925.

(12) José María Delarme. "La Exposición de Artistas Ibéricos (I)", *Informaciones*, Madrid, 2-VI-1925.

(13) *Ibíd.*,

(14) Rafael Doménech en *ABC*, Mariano Benlliure o Gustavo Pittaluga en *Informaciones* (Gustavo Pittaluga. "Exposición Néstor", *Informaciones*, Madrid, 1-IV-1924. afirma que "... visiones de nuestra España pintoresca en trajes y en costumbres, de lo que precisamente ahora es desdeñado por la mayor parte de los artistas modernos, sin duda porque no saben llevarlo al lienzo y buscan refugio en los motivos imaginarios que nadie les puede discutir... las absurdas formas actuales, esa pintura ignorante y ñoña...") mantienen esa postura contra el arte moderno; otros críticos de arte, como Francisco Alcántara, prefieren emplear un doble lenguaje, puesto que manifiestan su elogio de los intocables en las exposiciones nacionales, como Ortiz-Echagüe, los Zubiaurre, Pla (Vid., Francisco Alcántara. "Se inaugura la Exposición de Bellas Artes", *El Sol*, Madrid, 30-V-1924 y "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Sol*, Madrid, 31-V-1925) y cuando se inaugure la Exposición de la SAI también alabarán las propuestas más modernas. En el mismo caso se encuentra José Francés, y basta leer *Año artístico 1925-1926* (José Francés. *Año artístico 1925-1926*, Barcelona, Lux, 1928) para definir a esa gran parte de la crítica española, que ni defendía exclusivamente el arte oficial ni el moderno, sino que adaptan su discurso sobre las excelencias de la tradición renovada según sean los artistas que comentan.

(15) Ángel Vegue y Goldoni. "Inauguración de la Exposición de Artistas Ibéricos", *La Época*, Madrid, 29-V-1925.

(16) José María Salaverría. "El artista de la imaginación", *ABC*, Madrid, 2-IV-1925.

(17) Juan Ferragut. "Ultraísmo, iberismo, cretinismo", *Nuevo Mundo*, Madrid, 19-VI-1925.

(18) Anónimo. "En el Retiro se celebra la Exposición de Artistas Ibéricos", *Nuevo Mundo*, Madrid, 26-VI-1925.

(19) Gabriel García Maroto. "Carta a Juan de la Encina", *La Voz*, Madrid, 24-II-1923.

(20) Juan de la Encina. "La nueva crítica de arte", *La Voz*, Madrid, 28-III-1925.

(21) Cfr., Juan de la Encina. *Crítica al margen*, Madrid, Artes de la Ilustración, 1924, p. XIII.

(22) Vid., Marta Bizcarrondo, Javier Tusell e Ignacio Sotelo. "Luis Araquistáin", en *Grandes periodistas olvidados*, Fundación Banco Exterior de España, Madrid, 1987, pp. 103-119.

(23) Luis Araquistáin. "El arte y la biología", *La Voz*, Madrid, 16-IV-1925.

(24) Luis Araquistáin. "La crítica y el genio", *La Voz*, Madrid, 21-IV-1925.

(25) G. del Valle y G. de la Vega. "Manuel Abril", *Alfar*, La Coruña, núm. 33, oct. 1923, p.9.

(26) Juan de la Encina. "Abril y su conferencia", *La Voz*, Madrid, 27-IV-1925.

(27) Cfr., Ramón Gómez de la Serna. *La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, Trieste, 1986, p. 362.

(28) Cfr., Alain Guy. *Historia de la filosofía española*, Barcelona, Anthropos, 1985, p. 327.

(29) Eugenio D'Ors. *Mi Salón...*, op. cit., pp. 92-96.

(30) Así lo había expresado con claridad desde noviembre de 1923, en los artículo "Bodegones asépticos", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. V, nov. 1923, pp. 145-162, y "La Exposición de Artistas Ibéricos", *ABC*, Madrid, 3-VI-1925.

(31) Eugenio D'Ors. "Bodegones asépticos", op. cit.; *Mi Salón ...*; "La Exposición de Artistas Ibéricos", *ABC*, Madrid, 3-VI-1925.

(32) Juan de Echevarría. "A propósito del Salón de Artistas Ibéricos", *Heraldo de Madrid*, 23-VI-1925 y 2-VII-1925, y "Cómo se critica a los pintores", *Heraldo de Madrid*, 10-VII-1925. Por su parte, Manuel Abril dio cumplida respuesta a Echevarría en diversos artículos: "Réplica a unas observaciones. Carta de Don Manuel Abril a Don Juan de Echevarría", *Heraldo de Madrid*, 26-VI-1925, y "Cómo se critica a los críticos", *Heraldo de Madrid*, 4-VII-1925.

(33) Juan de Echevarría. "A propósito del Salón de Artistas Ibéricos", *Heraldo de Madrid*, 23-VI-1925.

(34) Manuel Abril. "Réplica a unas observaciones. Carta de Don Manuel Abril a Don Juan de Echevarría", *Heraldo de Madrid*, 26-VI-1925.

(35) Manuel Abril. "Cómo se critica a los críticos", *Heraldo de Madrid*, 4-VII-1925.

(36) Vid., Eugenio D'Ors. *Mi Salón...*, op. cit.

(37) Alfar se convirtió en una de las tribunas preferidas por Manuel Abril, siendo constante su presencia desde los inicios de la revista; en octubre de 1923 ("Manuel Abril". *Alfar*, La Coruña, núm. 33, p.9) recibe un homenaje, con un retrato del crítico dibujado por Barradas y un texto de Juan G. del Valle y G. de la Vega.

Además de numerosos poemas, Alfar publicaría, hasta la inauguración de la primera Exposición de la SAI, los siguientes artículos de Manuel Abril sobre arte moderno: "El pintor Juan Gris", núm. 34, nov. 1923, pp.3-7; "La dama del ajedrez", núm. 36, en. 1924, p. 14; "El arte en España. Juan Esplandiu", núm. 45, dic. 1924, pp. 210-213; "El arte de Joaquín Sunyer", núm. 48, mar. 1925, pp. 15-21; y "Barradas el uruguayo", núm. 49, abr. 1925, pp. 16-20.

(38) Conferencia que leyó en la Casa del Libro de Madrid el 25-V-1925. Dicho texto aparece reproducido íntegramente en Manuel Abril. "La crítica de arte (Sus fundamentos y su alcance)", *Alfar*, La Coruña, núm. 51, jul. 1925, pp. 8-22.

(39) Cfr., Manuel Abril. "La crítica de arte (Sus fundamentos y su alcance)", *Alfar*, La Coruña, núm. 51, jul. 1925, p. 11-13.

(40) Publicada en 1902, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* se traduce al castellano ya en 1912, con prólogo de Miguel de Unamuno. La segunda edición, que aparece en 1926, fue ampliada por uno de los amigos de Manuel Abril y partidario de la Sociedad de Artistas Ibéricos, Ángel Vegue y Goldoni.

(41) Cfr., Benedetto Croce. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Madrid, F. Beltrán, 1926, p. 61.

(42) Cfr., Manuel Abril. "La crítica de arte (Sus fundamentos ...)", op. cit., p. 12.

(43) Benedetto Croce, op. cit., p. 81.

(44) Ibíd., p. 96.

(45) Manuel Abril. "El arte en España. Juan Esplandiu", *Alfar*, La Coruña, núm. 45, dic. 1924, pp. 210-213.

(46) Manuel Abril. "La Exposición en el Palacio del Retiro (II)", *Heraldo de Madrid*, 16-VI-1925.

(47) Manuel Abril. "Itinerario ideal del nuevo arte plástico", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XLII, dic. 1926, pp. 343-367.

(48) William James. "Los tigres de la vida", *L'idée de verité*, cap. XII, Paris, Librairie F. Alcan, 1913, p. 216 y ss.

(49) Cfr., Manuel Abril. *De la naturaleza al espíritu*. Madrid, Espasa-Calpe, 1935, p. 13.

(50) Cfr., Manuel Abril. "La crítica de arte (Sus fundamentos ...)", op. cit., p. 22.

(51) Ibíd., p. 15.

(52) Marjan Paszkiewicz. "El valor plástico y la representación", *Alfar*, La Coruña, núm. 41, jun.-jul. 1924.

(53) Cfr., Manuel Abril. *De la naturaleza al espíritu*. Madrid, Espasa-Calpe, 1935.

(54) *Ibíd.*, p. 13 y ss.

(55) El mejor comentario de ésta segunda se encuentra en *La Correspondencia de España y del extranjero*, Madrid, 13-VI-1925. Al igual que en el título, tiene pocas variaciones en su contenido respecto a su conferencia de 1922.

(56) Marjan Paszkiewicz estuvo muy activo en la revista *Alfar*, como se puede comprobar en la nota (81).

(57) Marjan Paszkiewicz. "El valor plástico y la representación", *Alfar*, La Coruña, núm. 41, jun.-jul. 1924.

(58) Marjan Paszkiewicz. "Reflexiones sobre la pintura nueva", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XXVII, sept. 1925, pp. 302-316.

(59) *Ibíd.*,

(60) José Luis Abellán. *La crisis contemporánea*, t. VII de Historia crítica del pensamiento español, Madrid, Círculo de Lectores, p. 139 y ss.

(61) Lipps, pero sobre todo Worringer, autor éste último de una obra tan difundida como *Abstraktion und Einfühlung* (1908).

(62) Ph. Silver. "La deshumanización del arte", en *Época contemporánea 1914-1939*, t. VII de Historia y crítica de la literatura española, dir. por Fco. Rico, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 34-39.

(63) José Luis Abellán. *La crisis contemporánea*, t. VII de Historia crítica del pensamiento español, Madrid, Círculo de Lectores, p. 139 y ss.

(64) Vicente Aguilera Cerni. *Ortega y D'Ors en la cultura artística española*, Madrid, Col. "Los Complementarios", 1966, p. 65 y ss.

(65) Guillermo de Torre. "Las ideas estéticas de Ortega", *El fiel de la balanza*, Buenos Aires, Losada, 1970, pp. 15-50.

(66) *Ibid.*,

(67) Gabriel García Maroto. "Carta a Juan de la Encina", *La Voz*, Madrid, 24-II-1923.

(68) Juan de la Encina. *Al comenzar*, op. cit.

(69) *Ibid.*, p. 11.

(70) *Ibid.*, p. 23.

(71) *Vid.*, Eugenio Carmona. "El 'arte nuevo' y el 'retorno al orden', 1918-1926", en *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, MNCARS, Madrid, oct. 1995-en. 1996, pp. 49-57.

(72) Marjan Paszkiewicz. "25 F", *Horizonte*, Madrid, núm. 2, 30-XI-1922, s.p.

(73) Anónimo. "Problemas formales de la pintura contemporánea", *La Correspondencia de España y del extranjero*, Madrid, 13-VI-1925.

(74) Marjan Paszkiewicz. "25 F", *Horizonte*, Madrid, núm. 2, 30-XI-1922, s.p.

(75) Marjan Paszkiewicz. "Problemas formales de la pintura contemporánea", *La Correspondencia de España y del extranjero*, Madrid, 13-VI-1925.

(76) Marjan Paszkiewicz. "El valor plástico y la representación", *Alfar*, La Coruña, núm. 41, jun.-jul. 1924, pp. 20-21. Por otra parte, existe una fuerte presencia de los escritos de Paszkiewicz en *Alfar*. Así, en el núm. 37 ofrece su interpretación del cubismo. "La superficie intacta", núm. 37, febr. 1924, pp. 9-10; en "Xenius Cicerone", núm. 38, mar. 1924, pp.3-4, explica la metodología empleada por Eugenio D'Ors en *Tres horas en el Museo del Prado*; además, publica otros artículos, como "El valor plástico y la representación", núm. 41, jun.-jul. 1924, pp. 20-21, o "Sobre los límites de la crítica pictórica", núm. 44, nov. 1924, pp. 3-7.

(77) Marjan Paszkiewicz. "Reflexiones sobre la pintura nueva", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XXVII, sept. de 1925, pp. 302-316.

(78) Anónimo. "Conferencia de Manuel Abril", *El Imparcial*, Madrid, 19-VI-1925.

(79) Manuel Abril. "Itinerario ideal del nuevo arte plástico", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XLII, dic. 1926, pp. 343-367.

(80) Anónimo. "Conferencia de Manuel Abril", *La Época*, Madrid, 24-VI-1925.

(81) *Ibíd.*,

(82) *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, Weimar-München, Bauhausverlag, 1923. Manuel Abril poseía un ejemplar en su biblioteca, volumen que ahora se puede consultar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid.

(83) Anónimo. "Conferencia de Manuel Abril", *El Socialista*, Madrid, 24-VI-1925.

(84) Manuel Abril. "La Exposición en el Palacio del Retiro (II)", *Heraldo de Madrid*, 16-VI-1925.

(85) *Ibid.*,

(86) De hecho, años más tarde Manuel Abril adoptará del crítico de arte francés el término con el que definir el arte de la Sociedad de Artistas Ibéricos durante la República: "art vivant" o arte vivo, que remite al título de un libro fundamental para entender el arte europeo de los años veinte y treinta: André Salmon. *L'Art vivant*, Paris, Les éditions G. Crès et cie., 1920.

(87) André Salmon. *André Derain*, Paris, Eds. de la Nouvelle Revue Française, 1924.

(88) André Salmon. *L'Art vivant*, op. cit., p. 12.

(89) Manuel Abril. "La Exposición en el Palacio del Retiro (II)", *Heraldo de Madrid*, 16-VI-1925.

(90) El acto, celebrado el 25-VI, fue recogido al día siguiente por diversos medios de prensa, siendo *El Sol* el que más se extiende en su comentario.

(91) Anónimo. "Conferencia de D. Gabriel García Maroto", *El Sol*, Madrid, 26-VI-1925.

(92) Juan de la Encina. "Los Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 2-VII-1925.

(93) Cfr., C. Maurer. "Correspondencia entre Benjamín Palencia y Federico García Lorca", *Poesía*, núm. 38, Madrid, 1992, p. 282.

(94) *Ibíd.*, p. 284.

(95) Anónimo. *Informaciones*, Madrid, 6-VII-1925.

(96) *Ibíd.*,

(97) En esos años, el principal valedor del término "geometría sensible" era Eugenio D'Ors (Vid. "Glosas. La Exposición de Artistas Ibéricos", *ABC*, Madrid, 3-VI-1925) quien, años más tarde, en 1940, concreta estas reflexiones en *Las ideas y las formas*, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 3-11. Para D'Ors, se trata de un nuevo modo clásico que supera la escasa viabilidad de todo arte que, por su perfecta abstracción geométrica, pretendiese ignorar los valores humanos intrínsecos al arte: "... A lado de la Geometría abstracta hay una Geometría cosmológica, estudio de las relaciones cuantitativo-figurativas existentes en el mundo sensible... La mirada no se limita a percibir superficies, línea y color. Hace más: percibe el orden".

(98) Anónimo. "Conferencia de Fernández Balbuena", *El Socialista*, Madrid, 6-VII-1925.

II.4. ESCENARIOS DEL ARTE NUEVO: LA CONFIGURACIÓN DE LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS COMO ESPACIO PROGRAMÁTICO

II.4.1. INTRODUCCIÓN

Esos mismos críticos van a proponer diversas alternativas al modelo expositivo que ofrecía - con evidente fracaso dada la esterilidad de sus resultados - el Estado a través de sus exposiciones nacionales y, desde 1920, que mostraban los Salones de Otoño a través de sus ediciones anuales.

Pese al creciente, pero aún demasiado lento, número de exposiciones de signo más o menos renovador que se celebran en Madrid desde 1920, la desorganización existente y la falta de un programa de actuación coherente impiden ofrecer argumentos serios frente a la acción que sigue ejerciendo el Estado a través de sus mecanismos de Exposición. Son éstos instrumentos eficaces de orientación-imposición del gusto del público hacia un arte tradicional y retórico que se diversificaba en opciones por todos conocidas: la herencia directa del s. XIX, ejemplificada en Moreno Carbonero o Marceliano de Santa María; el regionalismo de Eugenio Hermoso o de Esteve Botey; el simbolismo anacrónico, que en ediciones anteriores había representado Julio Romero de Torres (1); o, finalmente, todo un elenco de epígonos del impresionismo, tan amplio como para dar cabida a las legiones de fervientes imitadores de Guiard o Sorolla.

Éstos eran los dominadores de la escena, "triunfadores" de un arte que no se entiende de manera independiente, sino sólo bajo la supervisión, control y sanción estatales que se ejercen, como sabemos, a través de las exposiciones nacionales. Por supuesto, para esta tarea el Estado cuenta con la complicidad de una mayoría de artistas que pinta

sin riesgos, sabiendo de antemano lo que vende, así como del público comprador - aristocracia y alta burguesía, principalmente - que acude al recinto del parque del Retiro para ver lo que sabe que le van a enseñar.

Como era de suponer ante tan decrepito panorama, en 1924 la Exposición Nacional tampoco fue capaz de ofrecer - a los partidarios del arte moderno - esperanza alguna sobre un cercano cambio en el papel que debía asumir el Estado respecto a las artes.

II.4.2. LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1924

Al contrario, parece como si a cada nueva edición el certamen nacional se reafirmara en su carácter casi ceremonial, más atento a los gestos protocolarios que a los contenidos de la muestra. Sin duda, el periódico que más extensamente se encarga de la inauguración es *ABC*, periódico monárquico por excelencia, y así, el 30 de mayo (2) se dedica a enumerar, con todo lujo de detalles, la llegada de los monarcas, autoridades, embajadores, etc., quedando clara la importancia que se concedía al concurso que se suponía destinado a ofrecer lo mejor del arte español del momento. Como nota oficial que la censura obligase a publicar en toda la prensa, se encuentra idéntica descripción, incluso el mismo orden de relación de autoridades políticas y artísticas, en otros periódicos, como *El Sol* o *La Voz*.

En esa ocasión, el presidente del Jurado es Cecilio Pla, uno de los artistas mejor tratados por la sociedad española tradicional (3), que encabezaba una amplia nómina de miembros y es que a partir de la edición de 1924 el Jurado de Admisión y Colocación estaría compuesto por tres representantes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando - en el Jurado de 1924 serán Cecilio Pla, Miguel Ángel Trilles y Juan Mayo - y por uno de las siguientes asociaciones: el Círculo de Bellas Artes - representado en esa ocasión por el pintor extremeño Eugenio Hermoso, pintor de formación académica que ya en 1904 había ganado

medalla de tercera clase, a la que añadiría otras muchas en las décadas posteriores (4) pese a lo cual el arte de Hermoso no deja de tener algo de oposición a la pintura más tradicional y, de hecho, la elección de temas intrascendentes y el naturalismo que utilizaba para representar esos temas fueron considerados, a finales del s.XX, como una ruptura respecto a la pintura decimonónica de historia (5); la Asociación de Pintores - Fructuoso Orduña -, la Asociación Central de Arquitectos - Ricardo García Guereta -, el Círculo de Artes Industriales - Rafael Doménech - y de la Sociedad de Amigos del Arte - que habían elegido a un miembro de la aristocracia, el marqués de Casa Torres -, además de un crítico de arte elegido por la Asociación de la Prensa, siendo elegido para esa Exposición Nacional de 1924 Francisco Alcántara, habitual colaborador de *El Sol*.

Una vez dentro de la Exposición, llama la atención el número ingente de obras admitidas, prueba evidente de una total falta de criterio selectivo entre los miembros del Jurado de Admisión y Colocación de obras. Esa arbitrariedad será uno de los principales argumentos que utilicen, para sus ataques, los críticos más renovadores. Bernardino de Pantorba (seudónimo de José López Jiménez) afirmaría que el número de obras no se correspondía con la calidad de las mismas y que se presentaron un total de 942 obras, de las cuales 578 eran de Pintura, 97 de Escultura, 52 grabados, 17 proyectos de Arquitectura y 198 muestras de arte decorativo (6); estas cifras, ya de por sí exageradas, fueron aumentadas por Francisco Alcántara, quien afirmaba que sólo en cuadros se habían presentado 953 ejemplares, de los que la supuesta "selección" consiguió - suponemos que tras improbables esfuerzos - reducir a 769. De éstos, según el crítico, sobrarian, por su nula calidad, como mínimo 400 (7).

Es, sin duda, un síntoma evidente de la situación en la que se encontraba una parte del arte español, el hecho de que un certamen en flagrante decadencia aumentara, de una edición a otra, el número de

obras expuestas. Por supuesto, esa inundación de pintura condicionaba seriamente el aspecto final de la Exposición, ya que obligaba a repartir las obras en dos pabellones, el Palacio de Exposiciones y el de Cristal, ambos en el Retiro, pese a lo cual, seguía sin haber pared para tanto cuadro. No es extraño que la distribución física de las salas - en el plano que se adjunta al catálogo - recuerde inevitablemente la que adoptan los nichos en un cementerio, paisaje que se antoja ideal, desde nuestra perspectiva actual, para reunir a tan ingente colección de cadáveres. Del mismo modo, en el Palacio de Cristal, y rodeando el espacio central - dedicado a la escultura - se amontonan infinitas y diminutas salas, que impiden cualquier intento de visión global.

Toda esta desorganización no contribuye, como es lógico, a crear el efecto deseado, que se supone sería el de la mejor contemplación de los trabajos elegidos. Así lo piensa D'Ors, para quien hay demasiados cuadros para tan escasos espectadores, por lo que, según sus palabras, "no puede evitarse la sensación de que son aquéllos los que se disputan a éstos" (8).

Además, el innegable carácter de examen oficial - ante crítica y público - que tenían las exposiciones nacionales, quedaba más acentuado por la inmóvil y constante presencia de los artistas al pie de sus obras en una actitud que, como observa D'Ors en el mismo artículo, era más de opositor que de pintor (9). Existía tanta "afición a pintar y a exponer" - que de arte verdadero, en fundamentos o logros, poco había allí - que incluso un crítico tradicional de arte, y miembro del Jurado en esa misma Exposición, como Rafael Doménech (10) hará un llamamiento a la cordura para que expongan sólo los que valen, los que pueden aportar algo (11), al mismo tiempo que, con fina ironía, Juan de la Encina consigue descubrir la única utilidad posible al sistema de medallas. Propone que a muchos de esos premiados se les concediera una pensión vitalicia, eso sí, con la condición de que no volvieran a exponer sus obras en público nunca más (12).

El género de pintura del que estamos hablando se define, en primer lugar, por la ausencia de artistas consagrados que elevaran algo el nivel medio de la muestra; en efecto, hacía años que las exposiciones nacionales tampoco podían contar con el arte de los pintores españoles mejor considerados en el resto del mundo, como Julio Romero de Torres (nacido en 1880), Ignacio Zuloaga (nacido en 1870) o Hermen Anglada Camarasa (nacido en 1872), para quienes no había nada que ganar en los certámenes oficiales; además, se dejan sentir los efectos de la desaparición de pintores que sí habían expuesto en las Nacionales, como Darío de Regoyos (13) y, en especial, de Joaquín Sorolla (14). Sin la presencia de estos maestros, los certámenes oficiales de los años veinte consagrarán a pintores ya conocidos, como Eduardo Chicharro, Benedito y Alvarez de Sotomayor, y a los miembros de la generación siguiente, como López Mezquita, Ortiz Echagüe, Rodríguez Acosta y, entre los menos académicos, a Cristóbal Ruiz, Solana y Vázquez Díaz. Excepto estos tres últimos, que recorren su propio camino, el mayor porcentaje del arte que colgaba en las paredes de la Exposición Nacional de 1924 se centra en el naturalismo de temática regionalista, representado principalmente por el extremeño Eugenio Hermoso (15), tan evidente en la obra que presentaba el tríptico *Egloga*, y el valenciano Cecilio Pla (16), a los que seguían las obras de Juan Cardona (*Rosario*) o José Cruz Herrera (*Al mercado*); junto a esa corriente, se mantiene la vigencia del simbolismo tardío, con Luis Masriera (*Mujer de raza*), Cristóbal Bou (*Desencanto*) o Carlos Verger (*El día de los muertos*). Respecto a los géneros que más abundaban en dicha edición, podemos mencionar el retrato y la pintura de paisaje; en el primero, el respeto a las formas tradicionales persiste en obras como las de Pedro García Camio (*Retrato del grabador Castro Gil*), José Ribera (*Angelina*) y Pedro Ferrer (*Autorretrato*); respecto al paisajismo, éste muestra obras de colores suaves, envueltos en brumas y que dejan traslucir una evidente sensación de musicalidad. Al nombre más reseñable, Santiago Rusiñol (*Villa d'Este*), se unen los de Bernardino de

Pantorba (*El parque*), Ernesto Riccio (*Atardecer*) o Baldomero Gili Roig (*Pueblo al mar*).

La segunda nota que podemos destacar en esa edición de 1924, como en las precedentes, es la presencia dominante del arte vasco - del que sobresalen las obras de Gustavo de Maeztu (*Retrato de mi hermana María; Retrato del arquitecto sr. Ulargui*) y Ramón de Zubiaurre (*El marino vasco Shanti-Andia el temerario*) - y, sobre todo, del arte catalán, que aportaba más de sesenta artistas al concurso nacional, entre ellos Santiago Rusiñol, Ricardo Canals, Domenec Carles, Joaquim Mir, Julio Moisés o Iu Pascual.

El tercer factor que define la Exposición Nacional de 1924 es el de la ausencia de artistas renovadores. Únicamente podemos mencionar al canario José Aguiar, al valenciano Enrique Climent, a Roberto Fernández Balbuena, Gregorio Prieto, Joaquín Vaquero, Rosario de Velasco o los aragoneses Santiago Pelegrín y Luis Berdejo Elipe, junto a los habituales participantes José Gutiérrez Solana y Daniel Vázquez Díaz; todos ellos se mantienen, pese a sus interpretaciones personales, dentro de la norma figurativa que dominaba en los certámenes oficiales, por lo que eran fácilmente aceptados, algunos incluso muy bien aceptados, como testimonio de que el arte español se estaba renovando y que no lo hacía imitando vanguardias europeas como el cubismo, que eran vistas como excentricidades muy alejadas del verdadero oficio de pintor.

En las demás secciones de la Exposición Nacional, como las de escultura o grabado, se repiten las características arriba mencionadas, y si en escultura el arte tradicional de los gallegos Asorey y Bonome, de Juan Cristóbal, Moisés de Huerta, Federico Marés o Adsuara tenía débil réplica en la plástica moderna de Barral, Pérez Comendador y Pérez Mateo, en la sección de grabado apenas se pueden resaltar los envíos de Francisco Mateos, Vázquez Díaz y Alberto Ziegler.

Ése es, en breves líneas, el horizonte artístico de la edición de 1924 que, una vez más, no presentaba nada nuevo; por todo ello, Eugenio D'Ors consideraba que la Exposición de 1924 estaba abocada al fracaso porque ofrecía, incluso antes de ser abierta al público, "el aspecto de una cosa usada, gastada, evaporada, consumida" (17), mientras que Juan de la Encina se mostraba igual de pesimista al respecto: "Los jóvenes. ¿Dónde están los jóvenes? Son el porvenir, y esta Exposición tiene tan poco que ver con el porvenir..." (18).

No son opiniones aisladas ni tampoco intrascendentes, sino que tienen mucha importancia porque apuntan los errores que cometían las exposiciones nacionales con el fin de ofrecer en el futuro una alternativa diferente, de lo que se encargará, un año después, la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Junto a la necesidad de utilizar un criterio de selección más válido, que reflejase de forma efectiva el presente del arte español, la crítica de arte más avanzada descargaba un ataque directo a los Jurados de dichas exposiciones, encargados de vetar las obras, y ni siquiera la alternativa que se puso en práctica, precisamente en esa edición de 1924 - las obras debían obtener el beneplácito de dos Jurados diferentes, uno de Admisión y Colocación, y más tarde, el de Calificación, formado por elección, ya no por nombramiento, de aquellos artistas que hubieran sido premiados con medalla de primera clase o de honor en ediciones anteriores -, garantizaba un sistema justo ni en la selección de artistas ni en la resolución de los premios; esa misma estructura se aplicaba a cada una de las secciones, no existiendo un sólo Jurado común.

En una parte de la crítica existía la certeza de que un cambio en el arte expuesto sólo sería posible previa reconsideración del papel y funcionamiento de dichos Jurados. Por ello, se ofrecen alternativas de

todo tipo, siendo una de las más originales la que aparece en un editorial de *El Sol*:

"Cada vez van menos vascos y catalanes... Estas exposiciones han dejado de ser estímulos para la juventud y el talento. Sus vicios como órganos de selección son los mismos que caracterizaban a la política española. El favoritismo y la intriga, más que la imparcialidad y el valor artístico, deciden de galardones y recompensas.

El procedimiento menos imperfecto sería formar un Jurado de artistas extranjeros, extraños al medio sentimental del país. Dada la universalidad del arte, no habría en ello nada de lesivo para el puntillo patriótico. Una pequeña Sociedad de Naciones para el arte" (19).

Más radical se muestra Juan de la Encina, para quien ni siquiera el recién estrenado sistema de elección de Jurados - ya no bajo designio del Gobierno sino por elección de los mismos artistas - garantizaba la pureza de juicio crítico. El error no estaría en la composición de los Jurados, sino en su misma existencia. Por ello, y frente al servilismo dominante, reclama la libertad para los artistas respecto a unos Jurados que le recuerdan "garitos con ruleta y naipes apañados. No es un juego de azar y fortuna el que se juega. Ni menos de mérito. Es juego de amaño. El Estado hace de gancho sin saberlo. Y, cosa singular, es a la vez el banquero, un banquero que siempre pierde..." (20).

Según el crítico vasco, sólo cabe una solución y no vendrá por el cambio de reglamentos, sino por la desaparición del certamen durante unos años, y por la elección de un Director General de Bellas Artes que fuera capaz de reorganizar, de un modo radicalmente diferente, las exposiciones nacionales.

Como no podía ser menos, en la edición de 1924, la decisión final de cada uno de los Jurados dejó en muchos críticos de arte la amarga

sensación, una vez más, de la impotencia ante la incompetencia; he aquí el resumen de esos galardones:

En la Sección de Pintura el Jurado, compuesto por Rodríguez Acosta, Hermoso, Alcalá Galiano (21), Julio Moisés y Francisco Llorens (22), concedió medalla de primera clase a un cuadro de un aspecto muy parecido al de las tablas flamencas como es *Jacobo van Amstel en su casa*, de Ortiz-Echagüe (23), a un discípulo de Muñoz Degrain, Martínez Vázquez, y al vasco Ramón de Zubiaurre, por *El marino Shanti-Andia, el temerario*, aunque, para Pantorba este premio había tenido en cuenta, sobre todo, el apellido y la carrera anterior (24).

Medallas de segunda clase obtendrían Daniel Vázquez Díaz (25), con *Fray Luis Getino*, Soria Aedo y Cruz Herrera, mientras que las medallas de tercera clase recaían entre otros, en José Frau, con *Tierras de Castilla* (26) y Roberto Fernández Balbuena, con *Madre* (27).

Entre los injustamente olvidados, o simplemente ignorados por el Jurado, se encuentra otro de los habituales a los certámenes oficiales: Nicanor Piñole (28), que presentaba un lienzo titulado *Romería*, y el canario José Aguiar, con *Los remeros de San Juan*.

Por su parte, el Jurado de Escultura - compuesto por Julio Vicent, Moisés de Huerta, Juan Cristóbal, Orduna y José Ortells - tampoco se mostró muy acertado, y al tiempo que premiaba con medalla de primera clase *La Piedad* de Adsuara y de segunda *El Tesoro*, del gallego Asorey, olvidaba el envío de Emiliano Barral, "cuya obra - afirma Bernardino de Pantorba - no supieron o no quisieron ver quienes estaban en la obligación de no mirar frívolamente" (29). Barral también había merecido elogios de Alcántara (30) por su condición de artista renovador, actitud que le situará, un año más tarde, como miembro del comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos y como expositor en la presentación de aquélla.

En las demás secciones - grabado, artes decorativas, etc. - se repite esa jerarquización de los premios, a los que, por si fueran pocos, se añadían dos de nueva creación: la Medalla de Honor, que recayó en esa ocasión en Gnomos alquimistas de Luis Menéndez Pidal, y la Medalla de Oro que, creada por el Círculo de Bellas Artes, estaba muy bien dotada con 12.000 ptas, y que recibió Mariano Benlliure.

Toda esta parafernalia será rechazada por el comité que organice la primera Exposición de la SAI, para el cual el mayor premio posible debía ser el conocimiento mutuo de los artistas y de éstos con el público y la crítica de arte; del mismo modo, una comparación entre los catálogos de la Exposición Nacional y el de la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos es muy aclaratoria de las intenciones de uno y otro. Así, el catálogo de la Exposición Nacional no oculta la exclusiva finalidad comercial de la muestra. El esquema de presentación de cada artista se desarrolla a lo largo de tres puntos: se menciona quién ha sido el maestro del concursante; en caso afirmativo, se resalta la anterior obtención de medallas o demás premios oficiales, como "certificado de garantía", como producto fiable; por último, se indica el lugar de residencia del artista, facilitando así el comercio, más que el contacto, entre cliente y artista.

Aparece con claridad el esquema maestro-discípulo, del que se benefician ambas partes. El alumno obtiene facilidades para exponer por el hecho de esa recomendación, en definitiva, por estar pagando un maestro de prestigio. Mención aparte merece el que, en esos momentos, era uno de los artistas más admirados en el mundo, Joaquín Sorolla. La consecuencia inmediata a tanto prestigio se puede intuir: la lista de alumnos suyos - o que afirman serlo - que se pueden contar en el catálogo asciende hasta llegar a un total de ¡once!.

Esa simbiosis de maestros y alumnos en una misma Exposición (si bien no es el caso de Sorolla, ausente en la edición de 1924 y que había muerto el año anterior) indica, entre otras cosas, que sigue vigente el mecanismo de enseñanza colectiva - llámese academia o taller privado - a donde acuden los aprendices de artista para que les sea transmitido un arte que muchos entienden como "oficio", situación que era entendida como normal en un sistema artístico como el español donde las máximas aspiraciones eran obtener el reconocimiento público en los certámenes oficiales e iniciar así una carrera en busca de medallas y el prestigio que llevaban implícitas; en consecuencia, se produce la aceptación pública de un mismo "estilo", por así llamarlo, que se transmite de maestros a discípulos sin brusquedad y que es considerado tan importante como la personalidad artística propia del alumno; por otra parte, los "triunfadores", en razón a éxitos precedentes, recibirán más galardones en el futuro, por lo que es muy difícil que el éxito les abandone; finalmente, el público aplaude esa sensación de normalidad en la evolución del arte, no ve en esos artistas jóvenes la obra personal, sino recreaciones del arte de sus maestros, operación a la que, por supuesto, se entregan gustosos los principiantes. Se construye, así, un círculo que nadie está dispuesto a romper, el de la tradición mal entendida, en donde el público no quiere arriesgar su dinero en novedades y la mayoría de los artistas apuestan por la seguridad de un estilo que vende y, mucho mejor todavía, que va a seguir vendiendo en los años siguientes.

En lo que se refiere a los temas que más interesaban al público, en la Exposición Nacional de 1924 se mantiene la vigencia del naturalismo regionalista, donde se reúnen obras como *Égloga* (Eugenio Hermoso), *Los romeros de San Juan* (José Aguiar), *Galleguita* (Gómez Campuzano), *Marinos* (Mauricio Flórez) o *Bailaora gitana* (Alfonso Grosso); de religiosidad exaltada, que abunda en esculturas como *Los apóstoles San Pedro y San Juan* (Ricardo Font Estors) y *Piedad*, el grupo

de Adsuara que recibió medalla de primera clase, y en cuadros como *Oyendo misa* (Rafael Cortés Pinto), *La Anunciación* (Millán Velasco) o *Virgen madre* (José María Tamburini); o la pintura de contenido sensiblero, como *Desencanto* (Cristóbal Bou), o *El día de los muertos* (Carlos Verger).

La única nota de interés de esa edición, por lo que a las aspiraciones de renovación del arte español respecta, reside en la presencia de ciertos artistas que, pese a encarnar un arte no academicista, pensaban en las exposiciones nacionales como una más de las escasas oportunidades de mostrar su obra en público, sin plantearse que fuera incompatible con sus ansias de renovar el panorama artístico. El caso más paradigmático lo encarna José Gutiérrez Solana, cuyos contemporáneos nunca se extrañaron de que su constante presencia en los certámenes oficiales fuera incompatible, por ejemplo, con su inclusión en las actividades de la Sociedad de Artistas Ibéricos, bien durante la dictadura bien durante la república; en parecidos términos se sitúa Daniel Vázquez Díaz, cuyo *Fray Luis Getino* fue medalla de segunda clase. Junto a este dúo, en la edición de 1924, podríamos destacar la presencia de jóvenes a quienes veremos integrarse, posteriormente, en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos: el escultor Barral y los pintores Aida Uribe, Fernández Balbuena, Cristóbal Ruiz, Pelegrín, Piñole, Berdejo Elipe y Pablo Zelaya.

II.4.3. LOS SALONES DE OTOÑO

Del mismo modo, se critican los Salones de Otoño, más duramente aún porque se habían depositado mayores esperanzas - desde su nacimiento, en 1920 - en que su carácter más abierto y su periodicidad anual, permitirían un mejor reflejo de la actualidad artística; por ello, la decepción de aquéllos que solicitaban la renovación del arte español fue aún mayor y pronto surgieron las críticas ante el cariz que

estaba tomando el certamen organizado por la madrileña Asociación de Pintores y Escultores (31), cuyas iniciales pretensiones de emular al *Salon d'Automne* francés nunca fueron reales.

Ya en 1922, tras la III edición, quedaban claros los vicios que había aprendido, de las exposiciones nacionales, el Salón de Otoño, y es que para Juan de la Encina:

"... La razón de ser de un Salón de Otoño...está precisamente en la necesidad de presentar ante el público un conjunto de obras artísticas rigurosamente seleccionadas - selección que no saben o no quieren realizar las Exposiciones Nacionales - y en poner a la disposición de los artistas de talento que no quieren someterse a ninguna disciplina medallera una manera de exponer libre y digna... creemos que el nivel medio de la cultura y el gusto artísticos del público están por encima del de los organizadores del Salón de Otoño..." (32).

Encina volverá a insistir, en otro artículo, en las verdaderas misiones que no cumplía dicho certamen :

"¿Cuál es el objeto del Salón de Otoño? Debiera ser... una institución cuyo fin principal fuera el poner al público en contacto con las nuevas tentaciones artísticas. Si se quiere, también pudiera ser como campo de batalla en que choquen los prejuicios estéticos y los gustos rutinarios... y las nuevas formas y estructuras logradas, o en un vilo de lograrse, que traen al mundo las generaciones recientes..." (33).

Con estos artículos comienza la campaña decidida de Encina para demandar la creación de una organización que llevara a cabo, precisamente, esos principales puntos de actuación: rigor en la selección de obras; rechazo del sistema de medallas, defecto que los equiparaba a las exposiciones nacionales; importancia del público, que debe ser informado de los procesos y novedades del arte moderno;

relevancia concedida a los artistas jóvenes y, por último, aspiración a que una Exposición debía ser contraste productivo entre la obra de los distintos expositores; es decir, conocimiento mutuo entre los artistas y de éstos con el público. Recordemos que sólo un par de meses más tarde, y en parte como reacción ante los despropósitos del último Salón de Otoño, desde finales de enero de 1923, se pone en marcha la maquinaria de *La Voz*, protagonizada por Juan de la Encina y Gabriel García Maroto, que es considerada como precedente directo de la Sociedad de Artistas Ibéricos (34).

Pese a estas campañas, nada cambió en el seno del Salón de Otoño, cada vez más consolidado no como alternativa a las nacionales (35), sino como muestra complementaria que llenaba el hueco de los años en que no había certamen nacional. Así cuando en 1925 se funda la Sociedad de Artistas Ibéricos, la esperanza de críticos como José Francés estaba centrada en que, por fin, introdujera aires nuevos en el ambiente artístico madrileño (36), venciendo la incompetencia de los Salones de Otoño, los cuales "eran no más que la prolongación, la segunda parte de las Exposiciones Nacionales, con su predominio de los prestigios oficiales, con el prejuicio de los medallados y con el horror a lo verdaderamente nuevo... Finalmente, el Salón de Otoño cayó en el tópico de las recompensas, en el escalafón de categorías, que es la más incurable y fatal condición de las Exposiciones Nacionales... España, mejor dicho, los artistas españoles nuevos o aquéllos que no quisieron someterse a tutelas oficiales o a vinculación de independencia, precisaban el organismo peculiar, la agrupación apropiada..." (37).

Tras el V Salón de Otoño (que se celebró en octubre de 1924), que fue el inmediatamente anterior a la primera Exposición de la SAI, las aspiraciones de que se transformase en el organismo dinámico y renovador que el arte español moderno necesitaba quedaron defraudadas de manera definitiva. Los miembros de la Junta Directiva y del Jurado de Calificación se repetían en diversos casos, como los nombres de Eduardo

Urquiola y, sobre todo, de Alvaro Alcalá Galiano, que ejercía de vicepresidente de la Junta directiva y presidente del Jurado de Calificación. Además, la presencia directiva de artistas como Julio Vicent, Cecilio Pla y Francisco Lloréns, que formaban parte también de los Jurados de las exposiciones nacionales dejaba claro que existía una misma línea de actuación entre los dos certámenes. Así, pocos meses antes, Alvaro Alcalá Galiano y Francisco Llorens habían sido componentes del Jurado de Calificación de la Sección de pintura de la Exposición Nacional, Julio Vicent del de escultura y Cecilio Pla nada menos que presidente del Jurado de Admisión y Colocación de la Sección de pintura. No debe extrañar que, pese a que los Salones de Otoño estaban organizados por una entidad privada, acabaran convirtiéndose - ya se estaba convirtiendo, de hecho - en un complemento anual a los certámenes nacionales.

En el catálogo del Salón de Otoño de 1924 se aplica la misma estructura que vimos en las exposiciones nacionales, dirigida a idénticos aspectos estrictamente comerciales. Existe una diferencia: la presencia de nombres jóvenes o que estarán ligados a la renovación del arte español es mucho menor que en las exposiciones nacionales, y sólo se pueden destacar los nombres de Roberto Fernández Balbuena y José Gutiérrez Solana (38) y Francisco Santacruz; el escultor Barral y, en la sección de grabado, Francisco Mateos y Alberto Sánchez.

II.4.4. ALTERNATIVAS A LOS MODELOS OFICIALES DE EXPOSICIÓN. *MI SALÓN DE OTOÑO* BAJO OTRA MIRADA

La renovación que supone la primera Exposición de la SAI frente a los certámenes oficiales (39) atañe a sus fundamentos estéticos y, en consecuencia, también a la manera de presentarlos en público. Las exposiciones oficiales son mera disposición, a veces amontonamiento, de obras en el seno de un espacio de significado neutro; por el contrario, algunos propulsores del arte nuevo en España piensan que el contacto del público con el arte debía ser más activo, aspirando a una interacción que sólo se produciría cuando cambiase el concepto mismo de Exposición.

El primer precedente serio de la Exposición de la SAI es el mencionado libro de Eugenio D'Ors *Mi Salón de Otoño* (40). Respecto a los certámenes oficiales, su autor aboga por limitar drásticamente el número de salas y obras, en las que predomina la pintura sobre el resto de las artes, en concreto sobre la escultura; sin embargo, las excepciones están muy calculadas y establecen la necesaria armonía entre escultura y pintura, armonía que no existía en otras muestras, como aquéllas que patrocinaba el Estado. Así, en la Sala Nonell (I) figuraría, en la mente del crítico catalán, un busto del artista realizado por Manolo Hugué (41); del mismo modo, en la sala de José de Togores (VII) destacarían algunos yesos clásicos y una copia del *Auriga de Delfos* (42).

Un aspecto a tener muy en cuenta es la nueva importancia que adquiere, para D'Ors, la luz. Así, el crítico catalán apuesta por salas de Exposición "muy abrigadas y muy confortables, con dobles primores de recogimiento y de luz" (43), en consonancia con el período otoñal al que alude el Salón, pero también por ser las condiciones físicas óptimas, según él, para la contemplación de las obras (44).

En el caso de la sala VII, destinada a Togores, la luz preferida será "cenital y fría, como pasada por un vidrio esmerilado" (45), que la convierte en un medio de abstracción activo, que permite integrar perfectamente el contenido y su continente, todo ello en aras de una mejor publicidad del arte nuevo en el espectador. No se refiere únicamente a las mejores condiciones técnicas de iluminación de esas obras, sino que adquiere mayor trascendencia en un sentido más profundo, en un sentido estético. Esa luz ideal a la que aspira Eugenio D'Ors no es sino la luz pura del nuevo arte, ya muy lejos de la iluminación escenográfica, dramática, que había definido el arte occidental desde el Renacimiento; por otra parte, esa luz del arte nuevo - derivada de la aspiración de que el arte nuevo fuera una nueva luz - rehuye todo carácter ilusionista y frente a la simulación espacial de la pintura tradicional, que disfraza los objetos dotándolos de una apariencia engañosa postula un nuevo espacio, más científico y más puro, que desnuda los objetos y los muestra en su verdadera esencia. Ya en 1923 había definido a la perfección con el término "aséptico", inspirado por el arte de Gino Severini, cuál debía ser la naturaleza de la nueva pintura:

"El poema desnudo, seco y silencioso de lo inerte... el *bodegón* (sic), como le llama la tradición española; pero el *bodegón aséptico* (sic), sin peligro de corrupción, por lo mismo que sin rastro de vida... ciertas cualidades de objetividad aplomada, de capacidad para la representación fiel de las cosas, de los objetos sólidos, en sus justos medida, número y peso... Una luz cenital los baña, acusa geométricamente sus sombras" (46).

Para concluir con su apasionada defensa del arte nuevo, que él resume en estos términos:

"... Nada de enternecimientos hoy; nada de disimulado lirismo. Bodegón aséptico, sin panteísmo, sin sombra de franciscana piedad. Puede que mañana sea otro día (sic). Cuando sepamos de nuevo dibujar las cosas, volveremos a conquistar el derecho de enamorarnos de ellas" (47).

Esta obsesión por descubrir la luz del arte nuevo no es patrimonio exclusivo de Eugenio D'Ors y será compartida por otros escritores, precisamente con motivo de la que entenderían como primera manifestación poderosa de ese anhelado arte nuevo en Madrid, esto es, durante la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Así, José Moreno Villa descubre en obras de Dalí como *Retrato de Luis Buñuel*, esa "tranquila y aposentada luz" (48), que condiciona a los demás elementos del cuadro, entre ellos "la densidad de los tonos, en lo compacto de la materia, en la nitidez y hasta en la dureza de los perfiles, en la novedad perenne del trazo, en el sentido de bajorrelieve que acusa el volumen, en la carencia del engaño espacial y en la eliminación de la atmósfera" (49). Si había descubierto esa nueva luz que traía el arte de Dalí, era aún más evidente en la pintura de otro joven, Benjamín Palencia, cuya producción más reciente se distinguiría "principalmente por la diafanidad, la limpieza de lente Zeis que domina de modo igual en la superficie del lienzo" (50). En este sentido, Palencia fue considerado como el mejor profeta español de ese arte nuevo aún por nacer, siendo Manuel Abril quien mejor sabrá definir al joven pintor:

"Todo se vuelve claro, estricto, escueto, impasible; científico, diríamos. Parece que una luz de quirófano, sin sombras ni reflejos, invisible, de cristal - 'de acero' exclamó Guillermo de Torre al ver los cuadros con percepción exacta - iluminan los cuerpos todos, que adquieren una lúcida precisión de aparato de física... un lenguaje de metáfora plástica que tiene toda la precisión escueta, nítida y transparente de un principio matemático y toda la clara limpidez de una máquina precisa. Parece como si la 'luz de la verdad', de que nos habla la metáfora, hubiera adquirido existencia física para dar a la visión de los objetos la emoción y la belleza inteligente de un nítido exacto..." (51).

Esta preocupación, por parte de los críticos de arte renovadores, va más allá de las muchas opiniones que se venían repitiendo, desde

medios más conservadores, en las crónicas de arte de los años precedentes. Así, p.e., Bernardino de Pantorba, al comentar la Exposición Nacional de 1924, se quejará de la penosa colocación de las obras respecto a la iluminación; considera, según ese mismo razonamiento, que los dos cuadros que había presentado el canario Néstor, uno de los artistas que eran mejor considerados por el público español (52), y que siempre se mostró partidario de la medios artísticos oficiales e, incluso fue nombrado en 1917, junto a Alvarez de Sotomayor, Anglada Camarasa, Romero de Torres, entre otros, vocal de la Junta Ejecutiva de la Exposición Nacional, habrían tenido mayor éxito de no haber quedado "... deslucidas, como descarnadas, en la cruda luz y el ambiente frío de la sala" (53).

De igual manera, cuando comenta cualquier Exposición, Juan de la Encina presta especial atención a estos aspectos de la iluminación, consciente de su importancia para, en definitiva, una valoración acertada del artista por la crítica y el público. En su artículo "La Exposición de Oñate", se apiada de estas malhadadas "víctimas de la luz":

"... (Sobre Adolfo Guiard) La luz cruda que recibían sus obras las anulaba casi por completo. No ya obras tan frágiles como las de Guiard, sino otras construídas a la manera clásica española, no resistirían sin descomponerse a los ímpetus de luz tan brava.

... (Sobre Zuloaga) Por razón de la pésima luz que recibían las bellas obras, era imposible gustarlas en plenitud."

De hecho, finaliza el artículo afirmando que, antes que exponer en tan malas condiciones del marco físico, mejor habría sido no exponer (54). Volviendo a *Mi Salón de Otoño*, D'Ors no sólo se preocupa por definir cuál podría ser la luz ideal, entendida en sentido físico y metafórico, del arte nuevo, sino que aspira a una reconsideración global del marco físico, del espacio de la Exposición, llegando a extremos casi teatrales; en el fondo, Eugenio D'Ors parece aplicar al arte del siglo

XX un elemento tan propio del Barroco como es la teoría del *decorum*. En este caso concreto, en cambio, no se produciría la adecuación de los temas pictóricos a un emplazamiento específico sino, más bien, sucedería al contrario, siendo cada sala la que intentaría armonizar con el arte expuesto en ella. Así, en la sala II, dedicada a Picasso, las paredes y el suelo se muestran en total desnudez, puesto que, al igual que las obras son, en palabras de Eugenio D'Ors, "un nuevo capítulo ejemplar del arte de ser sencillo" (55).



Picasso, Arlequín

(Eugenio D'Ors, *Mi Salón de Otoño*, 1924)

Pero donde la imaginación orsiana trabaja más exhaustivamente es - por la importancia del contenido en los planteamientos estéticos de *Mi Salón de Otoño* - en la sala VII, aquélla consagrada a Togores, donde las paredes, "como era de rigor, (están) teñidas al rojo pompeyano, y tienen arrimaderos de madera negra" (56). Por toda la sala parece revivir en armonía la estatuaria grecorromana, en lo que a D'Ors le parecían signos evidentes de la nueva alianza entre dos artes clásicos - la Antigüedad y la actualidad encarnada en Togores -, afines por estar basados ambos en leyes eternas y universales.

II.4.5. LA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS, UNA ALTERNATIVA DE FUTURO

II.4.5.1. EL ESPACIO EXPOSITIVO COMO OBJETO DE ARTE

El ensayo orsiano había planteado, extensa y sistemáticamente, diversos aspectos sobre la capacidad programática del espacio que serán recogidos y adaptados por la SAI cuando se inaugure, el 28 de mayo de 1925, su primera Exposición, donde, y pese a que se celebró en el mismo local que exposiciones nacionales y Salones de Otoño, parece que se corrigieron los defectos de éstos en cuanto a organización inteligente de un certamen artístico. De hecho, dejó muy buena impresión en la crítica especializada la percepción del espacio íntimo de cada sala. Así, *La Voz* destaca que la muestra es "limpia, ordenadamente dispuesta, con una sensación de armonía, de equilibrio, de reposo" (57), mientras que para Pérez Bueno :

"... la disposición de las obras en las salas merece especial atención. Agrupadas con criterio selecto y gran desahogo, no se perjudican unas a otras, como tantas veces ocurre, y esculturas y pinturas, volúmenes, planos y matices, se defienden lo mejor posible ante ese inevitable enemigo del fondo único..." (58).

Sólo habría un fallo expositivo y que, según el mismo autor, es una de las dos salas dedicadas a Rafael Barradas, "donde, por el bajo tono de las pinturas en ella expuestas, dejan tan oscurecidas a las obras que hay que adivinar lo que el artista se propuso hacer" (59).

El propio Manuel Abril, que había sido el principal responsable de la elección y colocación de las obras, comparte dicha opinión, lamentando el perjuicio que suponía para algunos cuadros del envío del artista uruguayo, dado que "las obras oscuras de la segunda sala quedan por completo invisibles... Si nosotros no hubiéramos visto esos cuadros con luz suficiente, no podríamos sospechar la riqueza de matices de esos lienzos..." (60).

Se refería en concreto a las obras que Barradas había realizado en Luco de Jiloca, Madrid y San Juan de Luz - cuyos personajes se mostraban "como si quisieran estar hechos con barro" (61) -, obras en las que Manuel Abril encontraba nuevas pruebas de esa luz del arte nuevo que había comenzado a definir Eugenio D'Ors (62):

"Si ahora entramos en Barradas pasamos ya, definitivamente, a la ruta de la seriedad religiosamente austera... El nuevo sentir profundo de la forma, como tal resultado de la plasmación universal, hace que se sienta cada cuerpo como "amasado" y que, al crear, se sienta y se expresa la forma también amasándola, por efecto de una fuerza interior..." (63).

De igual manera, José Moreno Villa define con precisión la modernidad que representaba la nueva luz de Barradas, aquélla que el propio pintor uruguayo gustaba de llamar "luz negra":

"... citaré como ejemplos "de color denso, compacto, sordo y estable las obras de Barradas... es uno de los pintores que más se apasionan entre nosotros por las calidades de la materia... es frecuente oírle hablar de que la "luz negra" de sus últimas obras es una síntesis del color y de la luz de España..." (64).

Por último, merece la pena incidir en el hecho de que la distribución de artistas y obras no fue nada casual en la Exposición de la SAI en 1925, sino una premeditada operación que situaba, por ejemplo, en las mismas salas - XI y XII - a Alberto Sánchez y a su principal valedor, Rafael Barradas; que concedía especial importancia a la escultura, cuyo futuro parecía incierto en esos momentos; que destinaba espacios individuales a jóvenes promesas como Benjamín Palencia - sala III bis - o Francisco Bores - sala VII -; que apostaba por el grupo de la sala X (Salvador Dalí, Carlos Sáenz de Tejada, Francisco Santa Cruz y José Moreno Villa); o que, por último, establecía la genealogía y predecía el futuro del arte vasco, a lo largo de las salas XIII, XIV, XV y XVI.

II.4.6. NOTAS

(1) Julio Romero de Torres (1874-1930) es uno de los artistas que evidencian la peligrosidad de establecer divisiones estrictas entre arte nuevo y arte 'viejo'. Así, pese a que participó desde 1895 hasta 1915 en las exposiciones nacionales de Bellas Artes (recibió medalla de tercera clase (1899 y 1904), de primera (1908, con *Musa gitana*), condecoración en 1912 y toda una sala en 1915), la temática erótico-mística de su arte escandalizó en no pocas ocasiones a los Jurados de esos certámenes, de los que desaparece a partir de ese año 1915. Además, era habitual de tertulias como la de Pombo, donde compartía mesa, por ejemplo, con Guillermo de Torre y Manuel Abril (Vid. *Julio Romero de Torres (1874-1930)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1993). Éste último le consideraría como un pintor nada anticuado sino, más bien, de un peculiar simbolismo, al igual que Zuloaga o Solana, como apunta en *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de la pintura contemporánea de Sorolla a Picasso*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.

(2) Anónimo. "Inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes", *ABC*, Madrid, 30-V-1924.

(3) Nacido en 1860 y muerto en 1934, obtiene medalla de tercera clase en 1884 y 1887, de segunda en 1892 y 1895, consideración de primera medalla en 1901, junto a otras menciones en 1899, 1904 y 1912. Es uno de los ejemplos más paradigmáticos de que, en general, no existió en el arte español del primer cuarto del s. XX esa oposición casi maniquea entre artistas tradicionales y renovadores, puesto que Cecilio Pla fue profesor de López Mezquita, Solana, Juan Gris, Salvador Dalí, Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Bores o Pancho Cossío.

(4) Medalla de segunda clase en las ediciones de 1906 y 1908; de primera clase en 1917; medalla del Círculo de Bellas Artes en 1926 y, por fin, medalla de honor en 1948.

(5) Vid., Francisco Lebrato Fuentes. *Hermoso. Primer centenario de su nacimiento (1883-1983)*, Badajoz, Caja de Ahorros, 1984.

(6) Bernardino de Pantorba. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Alcor, 1948; edic. de 1980, pp. 257-264.

(7) Francisco Alcántara. "Se inauguró la Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Sol*, Madrid, 30-V-1924.

(8) Eugenio D'Ors. "Glosas. La Exposición de Bellas Artes", *ABC*, Madrid, 31-V-1924.

(9) *Ibíd.*,

(10) Rafael Doménech Gallisá, n. en 1873 y m. en 1929; doctor en Derecho, catedrático de Historia del arte en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, en 1898, y en la Escuela de Pintura de Madrid, desde 1903. Como crítico de arte, escribe en *La Revista Contemporánea* (1899-1900), *Las Provincias* (1902), *El Liberal* (1904-1912) y, sobre todo, en *ABC*, desde 1903.

(11) Anónimo. "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *ABC*, Madrid, 18-VI-1924.

(12) Juan de la Encina. "Inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Voz*, Madrid, 29-V-1924.

(13) Nacido en 1857 y muerto en 1913, fue medalla de tercera clase en 1908.

(14) Nacido en 1863, había muerto en 1923. Como todos los artistas de fama internacional, su presencia en las Nacionales se limita a sus inicios, recibiendo medallas de segunda clase en 1884 y 1890; de primera clase en 1892 y 1895, condecorado en 1899, recibe su último galardón, medalla de honor, en una fecha tan temprana como 1901.

(15) Los mejores estudios sobre su arte y su vida son *Homenaje a Eugenio Hermoso (1883-1963)*, Madrid, Circulo de Bellas Artes, oct.-nov. 1964, con pról. de Enrique Lafuente Ferrari, y el estudio de Francisco Lebrato Fuentes. *Hermoso. Primer centenario de su nacimiento. 1883-1983*. Badajoz, Caja de Ahorros, 1984.

(16) El más reciente y extenso estudio del pintor valenciano es *Cecilio Pla*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, febr.-mar. 1994, del que destacamos los artículos de José Luis Díez. "Cecilio Pla en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes", pp. 31-50 y Francesc Fontbona. "Cecilio Pla y la Modernidad de su tiempo", pp. 51-64.

(17) Eugenio D'Ors. "Glosas. La Exposición de Bellas Artes", ABC, Madrid, 31-V-1924.

(18) Juan de la Encina. "Nuevos comentarios sueltos", *La Voz*, Madrid, 6-VI-1924.

(19) Anónimo. "Organización internacional de arte", *El Sol*, Madrid, 31-V-1924.

(20) Juan de la Encina. "Comentarios sueltos", *La Voz*, Madrid, 3-VI-1924.

(21) Nacido en 1873 y muerto en 1936, recibió medalla de tercera clase en 1897 y 1899, y de primera en 1920.

(22) Nacido en 1876 y muerto en 1948, fue premiado con medalla de tercera clase en 1906, de segunda en 1908 y de primera en 1922.

(23) Ortiz Echagüe culminaba así su carrera oficial, puesto que había obtenido medallas de tercera clase en 1904 y 1906, de segunda clase en 1910 y una condecoración en 1912. Había estado en París (1920-1921), donde realizó una Exposición en la Galería Georges Petit. Encarna a la generación - formada por Sorolla, Zuloaga, Rodríguez Acosta, López Mezquita, Alvarez de Sotomayor - que frente a la pintura de historia finisecular, reivindican el naturalismo y los asuntos cotidianos. Vid. *Antonio Ortiz Echagüe (1883-1942)*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1991.

(24) Bernardino de Pantorba. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales...*, op. cit., pp. 257-264.

(25) Hasta ese momento, Vázquez Díaz había recibido una medalla de tercera clase en pintura, en 1915, y dos en grabado, en las ediciones de 1917 y 1920.

(26) Tras sucesivas participaciones, José Frau recibía su primer galardón oficial, al que seguirían una medalla de segunda clase en 1932 y una de primera, ya en 1943.

(27) Roberto Fernández Balbuena, que era también socio de honor del Salón de Otoño, sería medalla de segunda clase en la edición siguiente de las exposiciones nacionales, en 1926.

(28) En 1917 es premiado con medalla de segunda clase y en 1920 recibe condecoración.

(29) Bernardino de Pantorba. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales...*, op. cit.,

(30) Francisco Alcántara. "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Sol*, Madrid, 11-VI-1924.

(31) Vid., Fernando de Marta Sebastián. *Historia de la Asociación Española de Pintores y Escultores 1910-1993. Ocho décadas de arte en España*, Madrid, Asoc. Española de Pintores y Escultores, 1994.

(32) Juan de la Encina. "La nota del Salón de Otoño", *La Voz*, Madrid, 6-XI-1922.

(33) Juan de la Encina. "Las posiciones modernas", *La Voz*, Madrid, 28-XI-1922.

(34) Vid., apartado II.1.3.

(35) El Salón de Otoño también contaba con un Jurado, el de Calificación, encargado de repartir los premios.

(36) La situación apenas varía tras la primera Exposición de la SAI o los demás intentos de renovación artística, por ejemplo, la naciente Escuela de Vallecas. En las tres ediciones de Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que cobijaría aún la dictadura - 1926, 1929 y 1930 - no se aprecia una mayor presencia del arte moderno; en 1926, sólo destaca la amplia participación de García Maroto - un óleo, dos aguafuertes, dos litografías y dos dibujos - y la habitual nómina que componían Fernández Balbuena (2, una de ellas, titulada *En el claustro*, fue medalla de

segunda clase), José Frau (2), Solana (2), Cristóbal Ruiz (2), Luis Berdejo Elipe (1), Pelegrín (1) y Piñole (1), junto al escultor Emiliano Barral (2). En 1929 la Exposición Nacional tuvo un carácter extraordinario al celebrarse en Barcelona, supuestamente para contribuir al éxito de la Exposición Internacional. En esa ocasión, vuelven a aparecer los nombres de Berdejo Elipe (2), Piñole (2) y Cristóbal Ruiz (2) y Solana (2), quien consiguió medalla de primera clase con *Las coristas*.

Al año siguiente, de nuevo encontramos a Solana (3), José Frau (2), Cristóbal Ruiz (2), Mariano Sancho (2) y Luis Berdejo Elipe, cuya única obra presentada, titulada *Composición*, obtuvo recompensa oficial con una medalla de tercera clase.

Por lo tanto, y a diferencia de lo que sucedería durante la República, en la edición de 1932, las actuaciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos y, en general, de cualquier artista que aspiraba a la modernización de su arte, apenas tuvieron eco en los certámenes oficiales.

(37) Cfr., José Francés. *Año artístico 1925-1926*, Barcelona, Lux, 1928, pp. 127-130.

(38) Ambos eran Socios de Mérito de la Asociación de Pintores y Escultores, y exponen casi en cada edición de los Salones de Otoño, al igual que en las Nacionales. En ambos foros no pasan como extravagantes, modernos o renovadores, sino que su arte figurativo es entendido desde los medios oficiales como renovación dentro de la más estricta tradición. Curiosamente, cuando expongan en la Sociedad de Artistas Ibéricos, en mayo de 1925, serán recibidos de manera muy diferente. A Fernández Balbuena se le encuadra dentro de los jóvenes artistas renovadores, mientras que a Solana se le definirá como el guerrero de labor infatigable cuya fe en su obra le lleva a exponer en cualquier foro, sea oficial o "ibérico".

(39) Tras la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, y al contrario de lo que sucedería en la Segunda República, no se aprecia un cambio significativo en la composición de Jurados o en el número de artistas renovadores que habían participado en "Ibéricos". Los que aparecen, por lo general, lo hacen en su condición de Socios de Honor de la Asociación de Pintores y Escultores. Así, el VI Salón de Otoño (oct. 1925) sólo encontramos a José Gutiérrez Solana; en el VII (oct. 1927), a Fernández Balbuena y Cristóbal Ruiz; en el IX (oct. 1929), de nuevo Fernández Balbuena, además de Berdejo Elipe y una sala dedicada al escultor José Capuz. Por último, en 1930 aparecen Berdejo Elipe, Santiago Pelegrín y la novedosa incorporación de los valencianos Jenaro Lahuerta y Pedro Sánchez, que desde 1931 se incorporarán a las diversas exposiciones que organice la Sociedad de Artistas Ibéricos.

(40) Eugenio D'Ors. *Mi Salón...*, op. cit.

(41) *Ibid.*, pp. 25 y 26.

(42) *Ibid.*, p. 80 y ss.

(43) Cfr., Eugenio D'Ors. *Mi Salón...*, op. cit., pp. 11 y 12.

(44) El protagonismo de la luz real como elemento de expresión artística es recurrente en D'Ors, interés que remite a una época tan querida para él como el arte barroco.

(45) Cfr., Eugenio D'Ors. *Mi Salón...*, op. cit., pp. 11 y 12.

(46) Eugenio D'Ors. "Bodegones asépticos", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. V, nov. 1923, pp. 145-162.

(47) *Ibid.*,

(48) José Moreno Villa. "Nuevos artistas. La primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XXV, jul. 1925, pp. 80-91.

(49) *Ibíd.*,

(50) *Ibíd.*, pp. 89-90.

(51) Manuel Abril. "La Exposición en el Palacio del Retiro (II)", *Heraldo de Madrid*, 16-VI-1925.

(52) Nacido en 1887 y muerto en 1938, Néstor Martín Fernández recibe una primera formación con Eliseo Meifrén. En 1901 llega a Madrid y muy joven, en 1904, una obra suya es admitida en la Exposición Nacional; hacia 1907 llega a Barcelona, allí realiza exposiciones individuales en el Círculo Económico (jun. 1908) y Sala Parés (may. 1909), a raíz de la cual llegó a ser saludado como noucentista por el propio D'Ors, "Néstor, noucentiste", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 20-V-1909. Vuelve a Madrid, donde expone en solitario en 1914 - Salones Lissarraga y Sobrinos - y 1924 - Sociedad Amigos del Arte -. Vid. Rafael Santos Torroella. *Néstor*, Bilbao, Espasa-Calpe, 1987 y Pedro Perdomo Acedo. "Gráficos ritmos de un poema del Atlántico", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XIV, ag. 1924, pp. 248-254.

(53) Bernardino de Pantorba. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales...*, op. cit., pp. 257-264.

(54) Juan de la Encina. "La Exposición de Oñate", *Hermes. Revista del País Vasco*, núm. 24, 30-IV-1918, pp. 113-114.

- (55) Cfr., Eugenio D'Ors. *Mi Salón...*, op. cit., pp. 31 y 32.
- (56) *Ibíd.*, p. 80.
- (57) Anónimo. "Hoy ha sido inaugurada la Exposición de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 28-V-1925.
- (58) Luis Pérez Bueno. "El Salón de Artistas Ibéricos", *El Liberal*, Madrid, 3-VII-1925.
- (59) Manuel Abril. "La Exposición en el Palacio del Retiro (II)", op.cit.,
- (60) *Ibíd.*,
- (61) *Ibíd.*,
- (62) Eugenio D'Ors. "Bodegones asépticos", op. cit., pp. 145-162.
- (63) Manuel Abril. "La Exposición en el Palacio del Retiro (II)", op. cit.,
- (64) José Moreno Villa. "La jerga profesional", *El Sol*, Madrid, 12-VI-1925.

II.5. UN ARTE A LA BÚSQUEDA DE UN PÚBLICO

II.5.1. INTRODUCCIÓN

Con mayor frecuencia de la habitual se viene definiendo la situación de la cultura española de esos años mediante el análisis del fenómeno de las élites culturales como única realidad. Así, Miguel Martínez Cuadrado es quien mejor ha sabido caracterizar esa burguesía elitista como órgano cultural activo frente a la indefinición y pasividad de la masa de población (1), mientras que uno de los especialistas que más ha defendido la complejidad cultural de la España de principios de siglo es Manuel Tuñón de Lara, desde su obra inicial *Medio siglo de cultura española (1885-1936)* (2) hasta sus aportaciones más recientes, como es la dirección de la colección Labor de Historia de España, en cuyo volumen titulado *La crisis del Estado: dictadura, república, guerra (1923-1936)*, destaca el estudio del mejor conocedor de la realidad cultural española, José Carlos Mainer (3), cuyo principal libro de referencia es de sobra conocido, *La edad de plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (4).

Uno de los estudios más recientes sobre la situación de la cultural de España durante el primer tercio del s. XX es el tomo XXXIX de la Historia de España de Ramón Menéndez Pidal, *La edad de plata de la cultura española (1898-1936). Letras, Ciencias, Arte, Sociedad y Cultura* (5), del que destacamos, por la novedad de los temas tratados, los apartados que firman M^a Cruz Seoane sobre la prensa (6), de Andrés Amorós sobre los espectáculos (7) y de Juan Antonio Samaranch sobre el deporte (8). En este segundo grupo de opinión debemos inscribir nuestro análisis de la situación cultural que se vivía en España durante las primeras décadas del s. XX, con la intención de rechazar toda visión simplificadora que pretenda la existencia de dos bloques antagónicos, las élites y el resto de la población, normalmente considerada en términos de "masa" y no de "público"; se trata de teorías que se alejan

bastante de una realidad, mucho más compleja, de la vida española de los años veinte y treinta, en la que se establecen diversos niveles de cultura como consecuencia de nuevos factores que afectarán a toda la sociedad.

En primer lugar, se empieza a hacer más evidente la distancia que separa a los habitantes del mundo rural de los de la ciudad; estos últimos se hallan cada vez mejor informados - principalmente, a través de los medios de comunicación escrita - de las novedades mundiales en las costumbres y modas, información que conduce a una cierta uniformización de los hábitos que comienza a relegar, poco a poco, los particularismos de cada población. Seguramente, el símbolo más elocuente de los nuevos tiempos que comenzaba a vivir España es el destacado protagonismo que tiene la creciente presencia de la imagen en la cultura española; estas imágenes, que en general ofrecen los destellos de un mundo cosmopolita, se van a extender gracias a la publicidad, que se adueña de calles, teatros, cines... pero, sobre todo, de los medios de comunicación escrita, y así, las revistas que antes de los años veinte dedicaban sólo un 5% de su espacio para anuncios, llegarán a multiplicar, a veces, hasta por cinco el protagonismo de la imagen. No en vano es el momento en que afloran o se consagran un gran número de revistas cuyo mayor atractivo es la imagen, las llamadas "revistas gráficas", lideradas por *Blanco y Negro* o *La Esfera*.

En paralelo, se incrementa el número de periódicos, convertidas ya en destacadas protagonistas de esa misma vida cotidiana, en gran parte debido a que se produce un significativo salto cualitativo respecto a la prensa decimonónica, la cual había sido, por lo general, "de opinión"; en cambio, ahora se prefiere el diario como órgano de información. Como decimos, su oferta se multiplica - en Madrid y Barcelona, por ejemplo, sobrepasan con creces la decena de diarios -, cubriendo todas las orientaciones políticas. Es ésta una afirmación importante, por lo que

ofreceremos a continuación ejemplos que confirmen y analicen en detalle esas aseveraciones.

Una de las publicaciones decanas en nuestro periodismo, y que aún hoy sigue activa, es *Blanco y Negro*; fundada en 1891 por Torcuato Luca de Tena como un semanario que intentaba recoger la actualidad gráfica de España y reunir diversas secciones de cultura, teatro, moda, literatura, arte, etc., el éxito que esa fórmula novedosa alcanzó entre los lectores sugirió a su fundador la creación de un medio de información general de periodicidad diaria, el único de aquellos años que permanece activo hoy en día: *ABC*, que tras unos primeros ejemplares de aparición semanal (en 1904), se convirtió en diario desde el 1-VI-1905 (9).

Para contrarrestar la popularidad de *Blanco y Negro* en el negocio de las revistas gráficas - que tanta importancia tendrían en la difusión de las Bellas Artes, con la crónica de tantas exposiciones - nace Prensa Gráfica, empresa editorial que unía los esfuerzos de *Mundo Gráfico* y *Nuevo Mundo* y que, a partir del 3-I-1914 edita la que será magnífica revista gráfica, *La Esfera* (10).

En cuanto a los periódicos de información general, *El Imparcial*, cuyo núm. 1 se había publicado el 16-III-1867 (11) fue perdiendo lectores a comienzos de los años diez, tanto por su apoyo franco al ministro de Fomento, Rafael Gasset - que se explica en gran parte porque era el hijo de Eduardo Gasset y Artime, fundador del periódico -, como por la competencia que sufría desde *ABC*, periódico que ofrecía mayores garantías de independencia a los lectores de signo político moderado (12); en cambio, *El Liberal*, más demócrata y menos dinástico, se convertiría en el periódico de la pequeña burguesía y de gran parte de la masa obrera (13). Para unir fuerzas, *El Imparcial* y *El Liberal* crearán en 1906 la Sociedad Editorial de España (duraría una década), a los que se unen *El Herald de Madrid* y más tarde, los recién fundados,

El Liberal de Bilbao y *El Liberal de Barcelona*, éste último periódico nunca pudo competir con las dos grandes cabeceras de Cataluña. En efecto, el panorama de la prensa catalana de las décadas iniciales del s. XX viene determinado por *La Veu de Catalunya*, órgano de la conservadora Lliga, dirigido por Prat de la Riba y asesorado por Puig y Cadafalch, que se editaría entre 1899 y 1937; y por *La Vanguardia*, que si durante el s. XIX había sido afín al liberalismo político, fue adquirido en 1887 por la familia Godó, que orientó el periódico hacia los idearios conservador y monárquico. El tercer gran periódico catalán será *La Publicitat*, que se publicó en castellano entre 1878 y 1922; ese año, tras La Conferencia Nacional Catalana, surge un nuevo partido, más catalanista y republicano que la Lliga, Acció Catalana, que controla el periódico, lo redacta en catalán hasta su fin, en 1939 (14). Como decimos, esa Sociedad entre *El Imparcial*, *Heraldo de Madrid* y los tres *Liberales*, que pronto todos conocieron como el "Trust", no permaneció indiferente a la política nacional y, por ejemplo, contribuyó a la formación del bloque político de izquierda en la campaña de oposición a Antonio Maura (15).

Desde la derecha católica también se practicó una campaña activa en la sociedad y la política españolas, conocida como "el apostolado de la prensa", que tendría su mejor exponente en *El Debate* - fundado en Madrid el 1-X-1910 - cuyo primer editorial afirmaba nacer "al amparo de tres grandes amores: Religión, Patria y Libertad" (16).

En este escenario, el gran acontecimiento de la vida de la prensa española de las primeras décadas del s. XX fue, sin duda, el protagonismo de todo orden que tuvo José Ortega y Gasset. Si en 1915 fundaba el semanario *España*, de claro ideario neorregeneracionista y europeísta, su participación como articulista se había iniciado, por lazos familiares, en *El Imparcial*, si bien pronto encabezó una auténtica escisión ideológica que acabaría en la división interna de la redacción

del periódico. Su artículo "Bajo el arco en ruinas" (17) exigía la adopción de nuevos rumbos políticos y, de hecho, suponía el precedente directo del periódico que fundaría, junto a Nicolás María de Urgoiti, el propio filósofo madrileño: *El Sol*. Nacido el 1-XII-1917, *El Sol* se convirtió en el gran medio de comunicación de la intelectualidad española y ya desde el editorial del núm. 1 dejaba claro su compromiso político: "era necesario destruir el régimen político nacido en la Restauración, disolver los viejos partidos y entregar el Gobierno de la nación a los elementos nuevos y puros, hijos de la moderna cultura... *El Sol* viene a representar y definir esta aspiración unánime" (18).

Sin embargo, el nivel intelectual de los articulistas de *El Sol* quedaba demasiado lejos para gran parte de los lectores españoles, por lo que sus fundadores editarán, a partir del 1-VII-1920, el vespertino *La Voz*, con un estilo más dinámico y contenidos menos densos, que pretendían captar un mayor número de lectores.

Como vemos, es una época de esplendor para los medios de comunicación escrita de España; los rotativos se siguieron multiplicando y, por ejemplo, el 13-XII-1919 se funda *La Libertad* (19), que pronto, a principios de 1920, alcanza una muy respetable tirada de 92.000 ejemplares (20). Dos años más tarde, en enero de 1922, salía a la calle *Informaciones*, dirigido por Leopoldo Romeo y que se mostraría cercano al partido conservador (21).

La Primera Guerra Mundial nos permite situar a cada uno de estos periódicos en el ámbito de las relaciones políticas internacionales. Así, diarios como *ABC*, *El Debate*, *El Día*, *La Tribuna*, *El Mundo*, *La Acción* o *El Parlamentario* se declaran abiertamente germanófilos, mientras que harán campaña a favor de las tropas aliadas *El Imparcial*, *Heraldo de Madrid*, *El Liberal*, *El País* o *El Socialista* (22).

Del mismo modo, la llegada de la dictadura de Primo de Rivera obligaría a tomar posturas a favor o en contra del nuevo régimen, y mientras *ABC*, *Informaciones*, *El Debate* o *La Nación* apoyan la política del dictador, *Heraldo de Madrid* y *El Sol* tendrán muchos problemas con la censura y ello pese a que el 14 de septiembre, un día después del golpe de Estado, un editorial de *El Sol* daba la bienvenida al dictador con estas palabras: "apoyamos leal y resueltamente esta situación; primero, porque era la única posible, y segundo, porque empieza a cumplir nuestro programa"; en realidad, *El Sol* veía cumplidas sus esperanzas sólo en el primer acto necesario, esto es, acabar con los vicios de la política anterior, pero no así en modernizar de manera efectiva todos los órdenes de la vida española; no en vano, a partir de ese desengaño, *El Sol* se unirá a *Heraldo de Madrid* en su postura crítica hacia la dictadura, liderando los ideales de la futura República.

El análisis sobre el acceso de los ciudadanos a la cultura se completa aún más cuando tenemos en cuenta que, desde 1924, los hogares burgueses más privilegiados podían disfrutar de las primeras emisiones de radio (23), a través de las recién creadas Radio España, Radio Ibérica y Unión Radio - ésta última era controlada económicamente por Ricardo Urgoiti, uno de los dueños de *El Sol* -, si bien, como afirma Lorenzo Díaz, durante esos primeros momentos la radio fue un instrumento para minorías (24).

Para unos pocos - intelectuales, poetas, artistas -, existía, además, otro medio de actividad social, especialmente característico de Madrid, y que con toda justicia se puede denominar "el universo de los Cafés". Su misma condición de núcleo urbano en lenta transición hacia la modernidad permitió a Madrid conservar lo más valioso del ambiente cultural del s. XIX. La reunión de poetas, literatos, artistas, filósofos y gente de más difícil clasificación, hizo del Café un lugar de confrontación de ideas, de nacimiento de propuestas innovadoras, de

crítica de la realidad, de homenaje a los miembros más destacados de la vida española, etc.

La tertulia más antigua era la que dirigía - mejor cabría decir "oficiaba", como gran santón de lo moderno que era - Ramón Gómez de la Serna, en su Sagrada Cripta del Pombo (25), como la llamaría él mismo. También destaca la actividad que se llegó a desarrollar en el Café Colonial, donde desde 1918 Rafael Cansinos Asséns (26) abría nuevos horizontes a un grupo de jóvenes inquietos que, poco más tarde, se harían llamar ultraístas y quienes, a su vez, organizarían más tarde veladas en el Café del Prado, cerca del Ateneo. No menos importante fue el Café de Oriente, en Atocha, donde Barradas reunió, a su alrededor, al incipiente escultor Alberto Sánchez, y a los "alfareros" - llamados así porque más tarde serán el núcleo de la revista coruñesa *Alfar* (27). En este sentido, la misma Sociedad de Artistas Ibéricos también se ampararía en la mejor herencia castiza, surgió entre el barullo de mesas y sillas de otro Café, el Lyon d'Or.

En conclusión, el ambiente cultural madrileño - y, salvo la excepción de Barcelona, también español - de los años veinte se presenta muy complejo, con diferentes grados de difusión y aceptación de la cultura; con una creciente presencia de los medios de comunicación; y, por último, con la secreta esperanza, al menos en parte de la población, en que la cultura - ya que no la política o la economía - podía ser un medio efectivo de modernizar a la sociedad española.

II.5.2. EL PÚBLICO DEL ARTE EN MADRID

Ése es, a grandes rasgos, el Madrid que va a ser testigo de la irrupción de la Sociedad de Artistas Ibéricos y, por ello, ése es el público que va a enjuiciar su primera Exposición. Como afirma Jaime Brihuega (28), en la etapa de 1918 a 1924 se había producido un cambio significativo por lo respecta al público del arte, que ya sabía, peor o

mejor, que existía algo que, por su desconocimiento de la variedad, unificaba bajo una misma etiqueta - la vanguardia - como si de un nuevo género artístico se tratara. Esto había sucedido, con anterioridad, en Barcelona - y, en menor medida, en Bilbao - pero Madrid comenzaba a recorrer el mismo camino: Barradas, el ultraísmo, el creciente protagonismo de la Residencia de Estudiantes y, en especial, la importante concentración de intelectuales y críticos de arte - la llegada de Eugenio D'Ors sería sintomática de un cierto "trasvase" de actividad desde Barcelona hasta Madrid -, serían los únicos capaces de promover la renovación artística. Pese a todo, en esos años iniciales de la década de los veinte, el público apenas se ha conformado un gusto por el arte moderno. Antes de nada, debe quedar claro que, al hablar de público interesado en cualquier tipo de arte en España durante esas décadas equivale a una muy reducida minoría. Además, se añade un nuevo filtro porque una parte de ese público defiende el orden imperante del arte oficial; curiosamente, el naturalismo regionalista logró poner de acuerdo los gustos de la masa del público, que admira ese arte que le permite reconocerse en la apariencia de los objetos y en el dramatismo de las historias cotidianas, y los gustos de la aristocracia y alta burguesía, que aprecian, principalmente, los paisajes y los retratos de trazo relamido.

Las posibilidades que tenía un espectador madrileño de acercarse al arte en general se reducen, sin ánimo de establecer clasificaciones, a tres: el arte patrocinado por el Estado, a través de las exposiciones nacionales, más o menos bienales, y los Salones de Otoño, pese a ser organizados por la Asociación de Pintores y Escultores, pronto adquirieron carácter de complemento anual a las Nacionales. Como contraste, la institución oficial que mejor arte moderno español presentó fue el Museo de Arte Moderno; baste simplemente recordar alguna de las exposiciones que celebró desde 1920: Victorio Macho (febr. 1921), Darío de Regoyos (abr. 1921), homenaje póstumo al ceramista Daniel Zuloaga (mayo 1922), Gustavo de Maeztu y Fernando de América (jun.

1923), Gregorio Prieto (abr. 1924), José Pinazo (mar. 1925), Exposición del Traje Regional (abr. 1925) o José Fioravanti, escultor argentino (mayo 1925).

En un segundo grupo de entidades capaces de ofrecer arte en esos años se sitúan aquellos centros que, como el Ateneo - que intenta mejorar las penosas condiciones de luz y espacio del anterior local y en enero de 1924 se abren los dos nuevos salones, con la Exposición del ilustrador José Segrelles -, el Círculo de Bellas Artes o la Sociedad de Amigos del Arte, también conocida como Sociedad Española de Amigos del Arte, en cuyos Salones realiza, a principios de los años veinte, una destacada labor en la difusión del arte pasado (29) y del arte moderno, con las muestras de Juan de Echevarría (1923), los escultores Quintín de Torre (nov. 1923) y José Capuz (febr. 1924), y el pintor catalán Joaquim Sunyer (enero 1925)-, sabían mantenerse en un término medio, tan lejos de lo peor del academicismo como de los intentos más atrevidos.

El tercer núcleo difusor del arte es el que componían los centros privados de arte, aún muy escasos para que podamos considerarlos como alternativa eficaz a los dos grupos anteriores, y que se hallan muy lejos de atribuirse la actividad o funcionamiento parecido siquiera al de las galerías. De esta precaria situación se hacía eco José Francés, siempre que podía, desde las páginas de su *Año Artístico*:

"Desde hace algún tiempo cuenta Madrid con un nuevo local para Exposiciones artísticas. La noticia merece la pena de comentarse, porque realmente hay que registrar con lamentable frecuencia el caso contrario: cierres de salones oficiales y particulares, donde los artistas podían de tarde en tarde hacer frente a la absurda indiferencia del público y a la falta de protección del Estado.

Este nuevo refugio estético es la Casa Nancy de la Carrera de San Jerónimo..." (30).

No es éste el fondo de la queja de José Francés, y de tantos otros críticos de arte - porque sorprende el número de salas privadas de arte, como veremos a continuación -, sino que apunta al hecho de que se limitan aquéllas a ofrecerse como otro lugar de Exposición más, sin aportar novedades en cuanto a la promoción de artistas ni a los aspectos concretos de control y difusión de la producción artística.

Como hemos dicho, son bastante numerosas las salas de arte que están actuando durante esos años en Madrid; las cuatro más activas serían el Salón Mateu, que organiza, por ejemplo, la Exposición de diseños de Sonia Delaunay (dic. 1920); el Salón Arte Moderno, con muestras de aguafuertes y acuarelas de Juan Espina (en. 1922), Artistas Murcianos (oct. 1922), aguafuertes de Eduardo Navarro (nov. 1923) o ilustraciones de Máximo Ramos (en. 1924); el Salón Vilches, cuya última Exposición antes del cierre temporal acoge diversas arquetas talladas de Adolfo Fargnoli (mar. 1922); cuando vuelva a abrirse en diciembre de 1924, de nuevo con la intención de mejorar las condiciones del local, ofrece una Exposición colectiva de los hermanos Zubiaurre, Eugenio Hermoso y Anselmo de Miguel Nieto, y al mes siguiente, óleos de José Navarro, discípulo de Joaquín Sorolla; y, por último, el Salón Nancy, uno de los centros particulares que mejor criterio expositivo aplicó, destacando las muestras de paisajes de Joaquim Mir (en. 1924), Gustavo de Maeztu (febr. 1924), Rafael Penagos (mayo 1924), Francisco Sancha (oct. 1924), Javier de Winthuysen (nov. 1924), retratos y paisajes de Bernardino de Pantorba (febr. 1925), Eliseo Meifrén (mar. 1925) y Jenaro Urrutia (abr. 1925).

Junto a estos cuatro locales, la verdad es que intentaba subsistir un amplio mundo de pequeñas galerías y centros de arte, cuyos nombres han terminado por desaparecer de la memoria del arte español: el Salón Vergelia (exponía retratos al pastel de Enrique Ochoa, oct. 1921), Liceo América (Andrés Martín de León, dibujante sevillano de tipos populares, mar. 1922, y de Rafael Argelés, tipos populares, paisajes y retratos,

dic. 1922), Salón Lacoste (Nicolás Raurich, paisajista catalán, abr. 1922), Galería Sagaseta (se inaugura en oct. de 1922 con una Exposición del sorollista Francisco Pons y Arnau; Bernd Terhorst, pintor alemán, en. 1923), o la Casa Herráiz (dibujos al pastel de la pintora Muñoz de la Riva, mayo 1924), aparte de locales no específicamente de arte, como el Hotel Ritz, que acogió una Exposición conjunta de trabajos en batik realizados por Pérez Dolz y Néstor (en. 1923), o el Centro de Galicia en Madrid, que en noviembre de 1918 había presentado los dibujos de Alfonso Castelao para la colección Nos y que, años después, en diciembre de 1924, hacía lo mismo con obras de Santiago Bonome.

No existía en Madrid, pues, ningún organismo exclusivamente constituido para estar a disposición de aquellos artistas con aspiraciones renovadoras, de modo que es la misma sociedad, por medio de su estatismo y desinterés, la que llega a crear un tipo peculiar de artista, sin esperanza ni orientación en su aislamiento; a ello contribuye, en igual medida, el hecho de que la crítica de arte tampoco se había planteado hasta ese momento su labor como intermediaria activa entre artista y público, en una actitud que, en nuestra opinión, sería clara consecuencia de la tendencia de la burguesía española al elitismo. A este respecto, es clarificadora la distinción que realiza Martínez Cuadrado (31) entre elitismo racionalista - de corte liberal, tiene su mejor exponente en la Institución Libre de Enseñanza - y nacionalista - más integrador y anti-liberal -. Evidentemente, en Madrid había predominado el primer tipo durante el s. XIX y así se mantendría en las primeras décadas del nuevo siglo. Ésas son, pues, algunas de las razones que explican la sólida posición del arte académico, la incomunicación entre críticos, público y artista no oficial y, como consecuencia de ambas afirmaciones, la incomprensión que existía hacia el arte y el artista modernos en la España de 1925.

II.5.3. LA CONCEPCIÓN DEL PÚBLICO POR PARTE DE LA CRÍTICA: DE ORTEGA Y GASSET A LOS "IBÉRICOS"

Era evidente que este público carecía de los "instrumentos" adecuados para emitir juicios estéticos, situación que Ortega y Gasset define con acierto como "apatía artística" (32) y que depende exclusivamente de que "no acompaña a este juicio intelectual el estremecimiento emotivo, esencial a la fruición artística" (33), en la línea de su pensamiento formalista no exento de aportaciones fenomenológicas (34).

Ortega se convierte en paladín de los intelectuales que, a finales de los años diez y principios de los veinte, se sienten los elegidos para destruir los tabiques que se habían levantado desde finales del s. XIX, así como para liderar a toda la sociedad en un dinámico proceso de modernización. Sin duda, es Ortega uno de los más preocupados por caracterizar la situación real de la sociedad, por lo que se plantea un intento de definición de la relación entre arte moderno y público. Lo que Aguilera Cerni (35) califica como "carácter asocial" de la estética de Ortega se puede refrendar en la diferenciación siempre latente que establece entre público informado y masa inculta, entre presente y pasado, quizás - como apunta el propio Aguilera Cerni - ya entonces "rumiaba" las conclusiones que aparecerían más extensamente en *La rebelión de las masas*, aparecido en 1929.

Los términos de ese divorcio entre el arte nuevo y el público no informado han sido lúcidamente enunciados por José Carlos Mainer en siete supuestas "agresiones" (36) a través de las cuales Ortega define el arte nuevo. Será ésta - la ausencia de valores positivos en la masa - , una de las principales diferencias entre Ortega y el comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos, por lo que, para el filósofo, sería inútil todo intento de conversión del cuerpo social a la sensibilidad del arte nuevo.

En cambio, para la mayoría de críticos de arte que abogaban por la renovación del arte español, que entendían necesaria, la primera consigna será crearse su propio público tras proveerlo de claves que le permitieran entender el arte moderno. No es otro el objetivo del extenso artículo de José Moreno Villa - "La jerga profesional" - quien, con motivo de la recién inaugurada Exposición de la SAI, se reafirma en que "para explicar lo nuevo no valen conceptos o palabras viejos... Un solo vocablo puede cifrar el mundo estético de una generación y, si no llega a tanto, puede, al ser analizado, descubrirnoslo..." (37).

Términos como color denso y estable, color sordo y compacto o materia bien labrada reciben de Moreno Villa un breve comentario y, con mayor intención pedagógica aún, su correspondiente ejemplo en la obra de algunos "ibéricos". Otro mecanismo de la estrategia planeada por la crítica de arte avanzada era, por supuesto, la celebración de más certámenes, y con una mayor regularidad, como también queda claro en el *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos* (38).

Como prueba del éxito de esas primeras operaciones, pronto fueron vistas con recelo y hostilidad. Curiosamente, también la crítica de arte más reaccionaria alegaría actuar - con su tradicional actitud paternalista - en defensa del público y de su "correcta" educación artística, siendo éste uno de los primeros frutos que comenzaba a producir la SAI. Así, para Luis de Cartagena, "el número de certámenes y exposiciones de arte nuevo quita tiempo para ir a los museos de arte viejo!. Y en esta ausencia se va embotando el sentido del arte pictórico, hasta el punto de que suele sorprendernos la presencia de un cuadro en el que el pintor haya tenido la humorada de dibujar unas manos donde debía haber unas manos, y unos ojos allí donde debería haber unos ojos..." (39).

Desde ese mismo razonamiento, las consecuencias sólo podían perjudicar al público, perdido en la confusión que produce ese estado en el que, en palabras de Rafael Doménech, "sin convencerse de las posibles excelencias del arte de vanguardia, han perdido la fe que tenían puesta en el otro" (40).

Por vez primera, los diversos sectores de la crítica se disputan el favor del público, al que ya no se considera ^{como} como objeto, sino, al contrario, como sujeto activo sin el cual sería imposible realizar una tarea efectiva en la difusión del arte. Ese mismo público es, de manera reveladora, el principal destinatario del *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, que comienza del siguiente modo:

"Somos muchos los que venimos notando con dolor el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento plástico del mundo, ni aun de la misma nación... Madrid debe conocer cuanto de interesante produce, fuera de aquí y aquí, el esfuerzo de los artistas de esta época" (41).

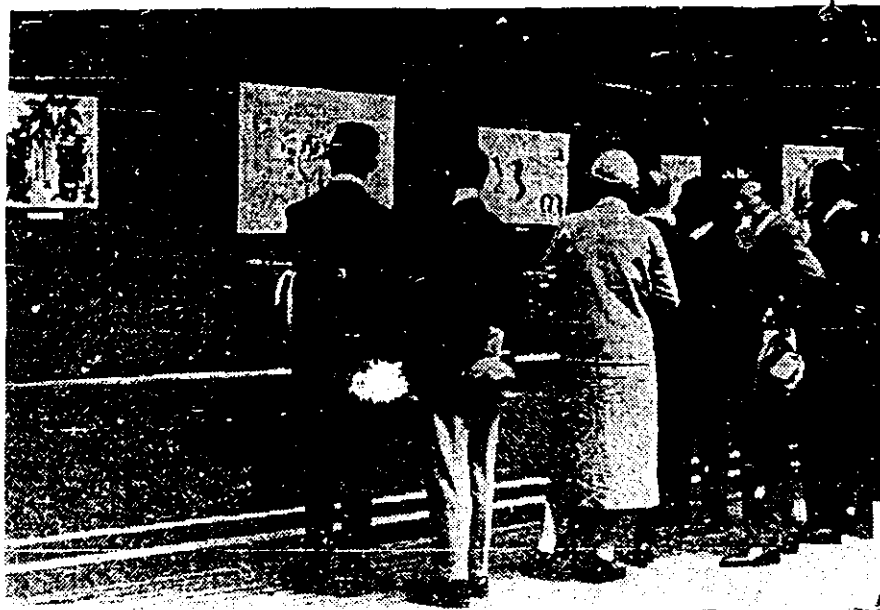
A lo largo de dicho texto se desarrolla un programa de acercamiento al público, intentando dar solidez a la unidad esencial que deberían formar artistas, críticos y público. De hecho, se necesita la ayuda - así se afirma explícitamente - del público, por ser "único término posible de contraste y referencia" (42).

Entre los que visitan una de las escasas exposiciones de arte moderno en España, como la propia Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925, se distinguen con claridad diversos tipos de público, que oscilan entre el snobismo y la franca hostilidad, entre los cuales se encuentra un público que conoce algo del arte moderno pero que aún no lo comprende en su naturaleza y diversidad. Este será el público al que se dirijan los esfuerzos de esa legión de críticos de arte avanzados. José Moreno Villa comenta las repercusiones de la Exposición de la SAI según el público que acudió a ella:

"... se notan reacciones de muchas clases; la de aquéllos que se sienten ofendidos y burlados; la de los que nada encuentran original y revolucionario; y la de aquéllos que se suman incondicionalmente, por un prurito de renovación, pero sin comprender lo que tienen delante. Los primeros suelen ser gentes iletradas y sin la menor capacidad para el arte; los segundos, conservadores o tradicionalistas; los terceros, aficionados que ha visto y han leído, pero sin haber llegado a compenetrarse con nada" (43).

Más optimistas, respecto al público con el que cuentan, se muestran Juan de la Encina (44), Francisco Alcántara (45) o Eugenio D'Ors (46). Sin embargo, la situación real del público que acudió a la Exposición de la SAI no fue tan idílica. Como es lógico, la crítica partidaria de la SAI se encargó de resaltar únicamente los aspectos positivos, pero ésa no fue toda la verdad. En primer lugar, y en esto todos coinciden, la asistencia fue muy escasa (47); por fortuna, podemos atestiguar este dato fundamental a través de las crónicas que realiza uno de los críticos de arte partidarios de la renovación, José Francés, pese a lo cual no duda en afirmar el poco éxito de público que tuvo la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos:

"... La concurrencia fue considerable, aunque algunos salones se veían casi desiertos... Serena y fríamente, como ha sido acogida por el público... trataremos de fijar la posición de la Sociedad de Artistas Ibéricos y de los que han acudido a este concurso frente al arte oficial" (48).



Sala Bagaría. Exposición de la SAI

(*El Sol*, Madrid, 29-V-1925)

Esa indiferencia fue la realidad de la acogida que concedió el gran público interesado en arte a la Exposición de Artistas Ibéricos, y si el artículo anterior se escribía sólo un día después de la inauguración, cuando ésta se clausuró, y ya con mayor tranquilidad para realizar un balance definitivo en cuanto a la asistencia de público (49), Alcántara se reafirma en sus peores previsiones:

"Se ha cerrado la Exposición de Artistas Ibéricos. Para el gran público como si no se hubiese abierto, porque la ha ignorado. Han concurrido a ella algunos visitantes más que los propios expositores, si es que todos éstos la visitaron..." (50).

Por si estos datos no fueran concluyentes de por sí, hay que añadir el hecho de que la mayoría de espectadores había acudido allí por curiosidad o por la rutina de asistir a una Exposición más, siendo muy pocos los que estaban al tanto de las tendencias del arte moderno y en qué medida las seguían los participantes "Ibéricos"; en consecuencia, nos inclinamos a pensar que anécdotas como la que cuenta el mismo Alcántara, se repitieron con bastante frecuencia:

"... Decía un caballero, al salir de la Exposición, a su esposa e hijas: ¡Qué horror! Hay hasta cubistas" (51).

Con total normalidad, esa desinformación llevaba, por lo general, a la burla, que se centraría en los que ellos llamaban "cubistas" - Dalí, Bores, Palencia, Maroto - y en el niño Fernando (52), burlas que lamenta Antonio Lezama:

"... es el expositor de más difícil comprensión para un espíritu vulgar, porque entre su obra y el público no puede haber sorpresa de novedad técnica ni conceptista... Es algo fatal. El visitante que se ríe ante las obras de Fernando es el mismo en cuyo rostro asoma la sonrisa idiota viendo la imaginería popular..." (53).

II.5.4. CHISTES SOBRE LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

Gran parte de esa sociedad madrileña que nada sabía o nada quería saber de los propósitos y seriedad de la Sociedad de Artistas Ibéricos se tomó la revancha de una manera muy particular, a través de numerosos chistes y caricaturas que se pasan a analizar. Es éste un aspecto que no debe ser tomado a broma, ni mucho menos, porque, destinado al gran público, el chiste sólo obtiene éxito si utiliza sus mismos códigos de lenguaje y sus mismos tópicos; además, como crónica gráfica que es, se convierte en un espejo fidedigno de la realidad como fue o como se pensó que había sido.

Pues bien, sorprende la amplia cantidad de chistes que difundió la prensa sobre la Exposición de la SAI, y se hallan localizados en diversos medios, algunos como *La Voz* o *Informaciones*, donde Juan de la Encina y José María Delarme se erigían, respectivamente, en los principales defensores de la Exposición de la SAI. Esta situación indica que, en términos generales, no debemos considerar a los periódicos como partidarios o detractores del arte nuevo, sino que los críticos de arte

que trabajan en ellos hablan en términos estrictamente personales. En ambos casos, la broma se dirige hacia el tópico de la fealdad obligada del arte nuevo, frente a la que se esgrime el buen arte académico como defensor de las reglas de belleza y verdad; así, el 30 de mayo aparece en *La Voz* (lám. 1) una supuesta vista interior de la Exposición, en concreto de la Sala dedicada a la escultura. El escaso público se muestra perplejo, irritado (llega a maldecir gráficamente ese arte) y la protagonista del monólogo es una mujer del pueblo, por su forma de vestir y hablar:

"LA MUJER.- ¡Oye, tú; como me vuelvas a decir, cuando me piropees, que tengo un cuerpo de estatua, te doy una morrá que te vuelvo loco! ¡Y así te convencerás de que no estoy manca como ésa!" (54).

Todas esas reacciones airadas resultan más paradójicas porque la escultura que se muestra en dicho chiste es, en realidad, de aspecto muy convencional, que indica el desconocimiento de la Exposición que también compartía el humorista. Una semana más tarde, en el periódico *Informaciones*, el comentario continúa en idéntica dirección y de nuevo (lám. 2) aparece el encuentro del público con ese arte-nuevo-de-los-"Ibéricos" como un hecho traumático, como una temible maldición de la gitana hacia el transeúnte poco generoso:

"-¡Desaborido! ¡Permita Dios que te encierren una noche en la Exposición de Artistas Ibéricos y a la mañana siguiente no encuentren antiespasmódicos en ninguna botica de Madrid!" (55).

Esto ocurría, no olvidemos, en el seno de la prensa más avanzada; en el bando que se sintió más ofendido ante lo que consideraban una tomadura de pelo por parte de los Artistas Ibéricos, es decir, en la prensa más reaccionaria, no habría ninguna benevolencia y así, el 14 de junio desde *ABC*, una viñeta titulada EL ARTE CUATERNARIO reproduce el interior de una sala de la Exposición (lám. 3), donde dos curiosos

observan el cuadro de Francisco Bores *El maniquí rosa*, que les sugiere el siguiente comentario:

" - Pero, oye, Gedeón, ¿éste es el arte nuevo?

- Hombre, te diré; tanto como nuevo... ¡Ya sabes que los iberos vinieron a la península doce o trece siglos antes de Jesucristo!" (56).

La viñeta venía firmada por el humorista Sileno (seud. de Exoristo Salmerón, era hijo de Nicolás Salmerón), quien ese mismo día 14 (lám. 4) realiza otra colaboración para la revista madrileña *Buen Humor* (y pese a que colaboraban en ella José Francés y el mismo Manuel Abril), que planifica toda una campaña de descrédito del arte moderno, con el que amenazaban, desde el Palacio de El Retiro, los "Ibéricos". Como decimos, la viñeta de Sileno es muy interesante, por diversos aspectos, que intenta caracterizar el arte moderno y el público que se halla a favor. No saldrán bien parados. Presenta a una joven pareja de espectadores, perfectamente definidos por vestir de manera desenfadada y moderna y, respecto al hombre, como prototipo de joven alocado-alucinado que coincide, como sabemos por las crónicas, con la imagen peyorativa que se tenía de los artistas "ibéricos" más jóvenes.

Tras la pareja, y colocados de manera nada casual, aparecen colgados dos cuadros, fácilmente reconocibles con la estética más calumniada por la crítica tradicional, el mal llamado por ellos "cubismo". A la derecha, el lienzo se corresponde con bodegones de Benjamín Palencia pero, sobre todo, de Francisco Bores (57).

En ambos casos, se "define" ese arte nuevo en términos de amontonamiento de objetos, excesiva geometría, antinaturalismo, desorden y composiciones caóticas, propias de quienes, como ellos pensaban, no seguían ninguna regla para pintar. Además, en el cuadro mayor, la enigmática presencia de un ojo de mirada fija tampoco es casual, se ironizaba sobre la aspiración del arte nuevo por ofrecer una visión lúcida, pura, de la realidad, así como a la acusación de que los jóvenes

"ibéricos" eran incapaces de situar un ojo o una mano en el lugar que correspondía (58).

No será un caso excepcional, puesto que el ojo abierto volvería a aparecer pocos días después en la misma revista; los elementos de la viñeta, firmada con el seudónimo "Guasa" (lám. 5) se repiten: un joven artista de aspecto extravagante y pocos recursos económicos - perfecta definición de un joven "ibérico"-, un público y, de fondo, cuadros de aspecto "cubista". Además, el texto es significativo, entre dos supuestas amigas del joven:

" - Yo no comprendo, ¿qué es lo que expones
aquí, Juanito!

- ¡La cabeza, hija mía! "(59).

Asimismo, en un dibujo de Garrán (60), las líneas implacables y los volúmenes simplificados que, en su opinión, definían el arte moderno derivado del cubismo parecen afectar a sus partidarios (lám. 6); significativamente, el dibujo - que representa, con mucha probabilidad, el interior del Círculo de Bellas Artes - ilustra un artículo de José López Rubio sobre la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, en el que el periodista se muestra personalmente favorable (61) al arte moderno de los "Ibéricos" :

"He hecho en domingo una visita a la Exposición de Artistas Ibéricos. Así he podido ver cómo el domingo entra y reacciona ante los cuadros de este Salón. Al domingo no le gusta casi nada lo que exponen los Artistas Ibéricos, por fortuna para los Artistas Ibéricos. Lo encuentran todo muy poco serio, demasiado modernista. ¿Cómo le tiemblan al domingo sus carnes con sólo esas palabras!...

Y es que el domingo es muy sensato y no puede tolerar ciertas cosas, y menos lo que quiere ser nuevo. A él, que le den su Cecilio Pla, su Moreno Carbonero, su Garnelo, su Benlliure y su Coullant Valera.

El domingo se acuerda de las Exposiciones Nacionales. ¡Allí sí que se divierte!. Hay muchos cuadros con batallas, con viejecitos, con majas tocando la guitarra y valencianas con naranjas...

De un cubista puede salir algo. De Menéndez Pidal (Medalla de Honor de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924) no puede salir nada absolutamente..." (62).

Para concluir con una inequívoca identificación entre ese domingo personificado y la gran masa del público de arte, que desprecia lo que no entiende y, por ello, que rechaza la Exposición de Artistas Ibéricos:

"El domingo se llama también Público. No falta quien le diga Respetable, por adulación" (63).

Por último, en el resumen gráfico del año 1925 que realiza la misma revista (64) tampoco se "olvidan" de esta presentación de la Sociedad de Artistas Ibéricos (lám. 7), a la que encarnan en dos jóvenes malencarados, ociosos - uno de ellos tiene las manos en los bolsillos - y, sobre todo, de aspecto fiero y amenazante, definiciones que ellos extrapolan a todo el arte moderno; además, se busca el máximo contraste entre los Artistas Ibéricos y los participantes en la I Exposición de Médicos Artistas, que visten de forma "respetable" y que llevan esculturas y pinturas de aspecto figurativo (retratos principalmente), en clara alusión a que el arte de esos médicos sí era válido por inspirarse en modelos de la realidad.

II.5.5. EL PARADIGMA DEL ACOSO A LOS ARTISTAS IBÉRICOS: LA REVISTA *BUEN HUMOR*

Los momentos de mayor intensidad contra la Exposición de los Artistas Ibéricos llegaron, como hemos visto arriba, a través de la revista gráfica madrileña *Buen Humor*. Aparte de esos episodios, que difícilmente podrían entenderse como aislados, la revista planifica un ataque sistemático contra lo que entendía como peligro para la correcta formación del público español de arte; serán dos amplios reportajes gráficos, fechados el 14 y el 21 de junio de 1925, con escaso texto pero muy pensado para restar apoyos a la Sociedad de Artistas Ibéricos (láminas 10-29); en dicho texto se burlan, sobre todo, de aquellas palabras del comité de la SAI que habían recogido diversos críticos de arte partidarios a la nueva Sociedad, como José María Delarme, quien afirma que "el programa de los Ibéricos es algo de excepcional importancia, por el buen sentido en que aparece redactado, por la nobleza de intención y por la verdad de que está sobresaturado. 'Verlo todo y entenderlo todo antes de admirarlo o rechazarlo' es la fórmula concreta de él..." (65).

La diferencia de opiniones entre críticos como Delarme y la revista *Buen Humor* no podía ser mayor; para muchos autores afines al arte oficial y a la tradición decimonónica, los "Ibéricos" no eran sino un grupo de farsantes de lo nuevo, de charlatanes de un arte que para ellos era una descarada tomadura de pelo, sólo superada por la afirmación de que ese arte tenía fundamentos teóricos sólidos. Con evidente sarcasmo, *Buen Humor* desprecia esas intenciones que podríamos llamar pedagógicas:

"... Nuestros amigos los Ibéricos aseguran que en cuanto les den a ellos la mitad de dinero que dan a todos los Museos y explicadores del arte antiguo, se comprometen a dar, no una explicación de cada cuadro, sino seis o siete, a escoger.

A nosotros nos han proporcionado algunas, que a continuación exponemos" (66).

A lo largo de esos dos artículos de junio, la revista realiza un extenso comentario de algunas obras presentes en la Exposición de la SAI; son reproducciones de trabajos de los escultores Alberto Sánchez (*Maternidad y Buey*), Ferrant (*Escultura y Desnudo en caoba*) y Victorio Macho (*Sepulcro del poeta Tomás Morales y Relieve de la Fuente de la Vida*); y de los pintores Rafael Barradas (*Mi mujer y mi hija*, más tarde conocido como *Pilar y Antoñita*), Antonio Guezala (*La casa rosa y Plaza de Bilbao*) y José Gutiérrez Solana (*Los desechados*).

Sin embargo, merecieron mayor atención las obras de los jóvenes "ibéricos", principal objeto de burla por la crítica tradicional, jóvenes como Ucelay - de quien se desconoce incluso el apellido, porque se le llama Vielal - (*Autorretrato*), Francisco Bores - al que se llama, con mala intención, Bares - (*El maniquí rosa*), Francisco Santa Cruz (*Alameda*), Palencia (*Paisaje*), Carlos Saenz de Tejada (*Retrato de Francisco Santa Cruz y Tío Vivo*), Joaquín Peinado (*Velador*) y, cómo no, las mayores críticas se centraron en Salvador Dalí, del que se comentan hasta tres lienzos (*Naturaleza muerta, Naturaleza muerta. La botella de ron y Bañista*).

Los comentarios oscilan entre un tono voluntariamente ingenuo, estúpido (mejor modo, pensaban, de analizar unas obras igual de absurdas) y una clara mala fe, que pretendía desvelar a los supuestos "estafadores". En el primer caso, podemos ofrecer algunos ejemplos:

- Victorio Macho (*Sepulcro de Tomás Morales*): "Esta escultura asusta a muchos chicos porque se figuran que es el coco y que se los va a comer. Hay muchos grandes que en el fondo son chicos y que están

temiendo también que este coco de Macho se los va a comer de un día a otro" (67).

- Victorio Macho (*Relieve*): "Padre presentando al hijo para que mamá le propine una azotaina" (68).

- Benjamín Palencia (*Paisaje*): "¡Las cosas que se ven en este mundo! Este paisaje está tomado del natural en Extremadura y resulta que el paisaje es de Palencia" (69).

- Francisco Bores (*El maniquí rosa*): "Véase un precioso retrato de señora. Parece a primera vista un maniquí pero es que muchas señoras no son más que maniquíes. La figura no tiene cabeza, pero es que hay muchas señoras que tampoco la tienen" (70).

- Salvador Dalí (*Naturaleza muerta*): "La batalla del Callao.- Enmedio (sic) del cuadro se distingue la escuadra superviviente rodeada de los únicos restos que han quedado en la escuadra enemiga" (71).

- Alberto Sánchez (*Maternidad*): "Lo que va de ayer a hoy; ayer tan abultada y hoy tan lisa" (72).

En el último caso, en donde se trataba de menospreciar la calidad de obras y la capacidad de sus autores, merece la pena transcribir los ejemplos de:

- Barradas (*Mi mujer y mi hermana*): "Noten cómo se le ha hinchado el brazo a la señora del autor a consecuencia de la torta que le soltó a éste cuando vio como le había puesto en el retrato" (73).

- Dalí (*Naturaleza muerta. La botella de ron*): "Este es uno de los cuadros más claros de la Exposición. Representa una comida después de la

comida. Las peras que quedaron es que estaban verdes - véase el cuadro - ; y todo lo que de esa media botella es que se lo han bebido" (74).

- Tejada (*Retrato de Santa Cruz*): "Naturaleza medio muerta. Un hombre y una copa; la última que le queda. Las ciento cuarenta y dos restantes las tiene en el cuerpo; no hay más que verle la cara" (75).

- Ucelay (*Autorretrato*): "Este cuadro es un autorretrato. El auto no está en el cuadro; el retrato, sí; es ese joven de la derecha. Aunque parezca mentira, se parece mucho. Quien quiera convencerse, puede ir a Bilbao, donde el autor reside, y comprobarlo. Se convencerá en el auto" (76).

- Solana (*Los desechados*): "El cuadro 605 de este autor, o sea el cuadro antes del 606. Hacemos la aclaración, porque dicen que todos los cuadros de esta Exposición necesitan aclaración" (77).

Termina así la que, con toda seguridad, constituye la primera campaña sistemática contra el arte nuevo en Madrid y en España. La mejor prueba del peligro inminente y real que suponía la certera llegada del arte moderno a Madrid les obligó a utilizar la opinión pública para realizar un ataque que convenciera al público de que era preciso abortar ese engendro de arte que era producto de farsantes con mentes enfermas (la crítica) e individuos ignorantes y manipulados (sobre todo, los jóvenes artistas), de los que incluso se afirma en varias ocasiones su afición a la bebida y un aspecto físico poco tranquilizador.

II.5.6. NOTAS

(1) Vid., Miguel Martínez Cuadrado. *La burguesía conservadora (1874-1931)*, Madrid, Alianza, 1986.

(2) Manuel Tuñón de Lara. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos, 1973.

(3) José Carlos Mainer. "Cultura 1923-1939", en *La crisis del Estado: dictadura, república, guerra (1923-1936)*, vol. IX de la Historia de España, dir. por Manuel Tuñón de Lara, Barcelona, Labor, 1981, pp. 549-632.

(4) José Carlos Mainer. *La edad de plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1987.

(5) VV.AA. *La edad de plata de la cultura española (1898-1936). Letras, Ciencia, Arte, Sociedad y Cultura*, t. XXXIX de Historia de España dir. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

(6) Ibid., pp. 703-730.

(7) Ibid., pp. 783-829.

(8) Ibid., pp. 833-848.

(9) Cfr., Alejandro Pizarroso Quintero. "Evolución histórica de la prensa española", en *Historia de la prensa*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1994, p. 290.

(10) Vid., Marcelino Tobajas. *El periodismo español. Notas para su historia*, Madrid, Forja, 1984, pp. 565 y ss.

(11) Manuel Ortega y Gasset. "El Imparcial". *Biografía de un gran periódico español*, Zaragoza, Librería General, 1956.

(12) *Ibíd.*, p. 568.

(13) *Ibíd.*,

(14) Los mejores estudios sobre la prensa catalana son Josep M^a Figueres. *La premsa catalana*, Barcelona, Col.lecció Nissaga.9, 1989 y VV.AA. *200 anys de premsa diària a Catalunya, 1792-1992*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1995.

(15) Cfr. Marcelino Tobajas. *El periodismo español...*, op. cit., p. 572.

(16) *Ibíd.*, p. 573.

(17) José Ortega y Gasset. "Bajo el arco en ruinas", *El Imparcial*, Madrid, 13-VI-1917.

(18) Anónimo. "Nuestros propósitos", *El Sol*, Madrid, 1-XII-1917.

(19) María Cruz Seoane. "La prensa", en *La edad de plata de la cultura española (1898-1936)*, cap. V del t. XXXIX de Historia de España dir. por Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

(20) Cfr., Marcelino Tobajas. *El periodismo español...*, op. cit., p. 582.

(21) *Ibíd.*, p. 583.

(22) El periódico de izquierdas más destacado en la historia de la prensa española se editaba desde marzo de 1886 pero sólo pudo tener edición diaria a partir de 1913. Vid. M. Pérez Ledesma y S. Julia. "Julián Zugazagoitia y "El Socialista", *Grandes periodistas olvidados*, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1987, pp. 157-169.

(23) Cfr., Manuel Tuñón de Lara. *La crisis del Estado*, vol. IX de Historia de España, Barcelona, Labor, p. 24.

(24) Vid., Lorenzo Díaz. "70 años de la radio en España", Cap. 1 de *La radio en España, 1923-1995*, Madrid, Alianza, 1995; también se debe consultar a Luis Ezcurra. *Hª de la radiodifusión española*, Madrid, Editora Nacional, 1974.

(25) La bibliografía más extensa se encuentra en Ramón Gómez de la Serna. *Pombo*, Madrid, Galo Saez, 1918 y *La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, 1923, además del estudio *Ramón en cuatro entregas*, dir. por Juan Manuel Bonet, vol. 2, Madrid, Museo Municipal, 1980.

(26) Sobre Rafael Cansinos Asséns un gran estudio es el de Eusebio Cimorra. "Cansinos Asséns y la crítica", en *Grandes periodistas olvidados*, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1987, pp. 69-78. También los de Francisco Fuentes Florido. *Rafael Cansinos Assens (novelista, poeta, crítico, ensayista y tratadista)*, Madrid, Fundación Juan March, 1975 y Juan Manuel Bonet. "Boedecker del ultraísmo", en *El ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia, IVAM, Centre Julio González, 1996, pp. 9-58.

(27) Las aproximaciones más directas al ambiente que rodeaba el Café de Oriente son los de Jaime Brihuega. "Saturno en el sifón. Barradas y la vanguardia española", en *Barradas. Exposición antológica, 1890-1929*, Barcelona-Zaragoza-Madrid, 1992-1993, pp. 13-45, y de María Jesús García

Puig. "Café con poesía pictórica", en *Rafael Barradas*, Madrid, Galería Jorge Mara, may. 1992, pp. 19-22.

(28) Cfr., Jaime Brihuega. *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, p. 199 y ss.

(29) Fue la institución que mejor recuperó el arte español del pasado, organizando exposiciones como la de El abanico en España (mayo 1920); Arte prehistórico español (1921); Exposición de dibujos de 1750 a 1800, con participación de los fondos de Felix Boix (1922); Orfebrería civil española (1923); o la importante Exposición de retratos de niños (mayo 1925).

(30) José Francés. *Año artístico 1924*, Madrid, Calpe, 1925.

(31) Miguel Martínez Cuadrado. *La burguesía conservadora (1874-1931)*, op. cit.,

(32) Es el título de un epigrafe fechado en 1925 e incluido en José Ortega y Gasset. *El espectador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1966, pp. 521 y ss.

(33) *Ibid.*,

(34) Vid., Juan Ángel López Manzanares. "Ortega entre las 'fieras': arte, vida y deshumanización", op. cit., pp. 77-91.

(35) Vicente Aguilera Cerni. *Ortega y D'Ors en la cultura artística española*, Madrid, Col. Los complementarios, 1966, p. 65 y ss.

(36) En *La edad de plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Barcelona, Los Libros De La Frontera, 1975, p. 202, se

describen dichas "agresiones": "en primer lugar, la deshumanización o predominio del placer estético-intelectual sobre el gozo patético-sentimental; segundo, la evitación de las 'formas vivas', reemplazándolas cuidadosamente por mor de la metáfora...; tercero, 'hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte'; cuarto, 'considerar el arte como un juego y nada más'; quinto, partir de una 'esencial ironía' sobre el mismo alcance de la operación artística; sexto, 'eludir toda falsedad' y aportar una 'escrupulosa realización' que contrasta con la tensión de imperfección que corroee el arte del s. XIX; y séptimo, considerar la creación como 'cosa sin trascendencia alguna', como si fuera 'un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo', como si tomara algo del deporte y del juego, símbolos de la época...".

(37) José Moreno Villa. "La jerga profesional", *El Sol*, Madrid, 12-VI-1925.

(38) *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, *Alfar*, La Coruña, núm. 51, julio 1925, p. 2.

(39) Luis de Cartagena. "Flores en la huerta, cuadro de Florencio Vidal", *ABC*, Madrid, 21-II-1926.

(40) Rafael Doménech. "Exposición Nacional de Bellas Artes", *ABC*, Madrid, 7-V-1926.

(41) Cfr., *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, op. cit.,

(42) *Ibid.*,

(43) José Moreno Villa. "La Exposición de Artistas Ibéricos", *El Liberal*, Bilbao, 12-VI-1925.

(44) Juan de la Encina. "El Salón de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 27-V-1925.

(45) Francisco Alcántara. "La primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *El Sol*, Madrid, 29-V-1925.

(46) Un año después, Eugenio D'Ors. "Cómo se visita hoy los museos", *ABC*, Madrid, 3-VI-1926, participa de ese optimismo en que se había producido un cambio de actitud por parte de los espectadores del arte. Es curioso cómo D'Ors lo observa especialmente en los jóvenes y los niños, estableciendo el paralelismo con un arte que era igual de joven, de modo que ese público "considera las obras de arte como puro negocio estético, sin preocupaciones de índole moral o histórica".

(47) Es sintomático que una de las salas más concurridas de la Exposición de la SAI fuera la dedicada al caricaturista Luis Bagaría, muy popular por sus viñetas diarias en *El Sol*.

(48) Francisco Alcántara. "La primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (I)", *El Sol*, Madrid, 29-V-1925.

(49) Como sabemos, la Exposición tendría mucha más repercusión en la crítica de arte y en los propios artistas que exponían sus cuadros.

(50) Francisco Alcántara. "Los Artistas Ibéricos", *El Sol*, Madrid, 11-VII-1925.

(51) Francisco Alcántara. "La primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", op. cit.,

(52) Se trata del único "ibérico" de esa Exposición de 1925 que continúa vivo. Hijo de la célebre actriz teatral Catalina Bárcena, su nombre verdadero es Fernando Vargas de la Coteria, dato éste que debemos a Guillermo de Osma; sería por la amistad que existía entre la actriz y el pintor Rafael Barradas como Fernando, al que según parece orientaba en su arte Barradas, participó en la Exposición.

(53) Antonio Lezama. "Exposición de Artistas Ibéricos", *La Libertad*, Madrid, 5-VI-1925.

(54) "En la Exposición de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 30-V-1925.

(55) "Maldición gitana", *Informaciones*, Madrid, 8-VI-1925.

(56) "El arte cuaternario", *ABC*, Madrid, 14-VI-1925.

(57) Compárese, p.e. con *El vaso negro* (1925, Óleo sobre lienzo, 63,5 x 48 cm., Col. part.); a la izquierda, un "Dalí", en la órbita de obras presentadas en la Exposición de la SAI como *Naturaleza muerta. La botella de ron* (1924, Óleo sobre lienzo, 125 x 99 cm., Fund. Federico García Lorca, Madrid) pero más claramente, con *Bodegón* (c. 1924, Óleo sobre lienzo, 83,5 x 62 cm., Fundación Gala-Dalí, Figueras).

(58) Anónimo. "Exposición de Artistas Ibéricos", *Buen Humor*, Madrid, 14-VI-1925.

(59) Anónimo. "Exposición de Artistas Ibéricos", *Buen Humor*, Madrid, 21-VI-1925.

(60) Enrique Garrán era muy amigo de Rafael Barradas y de Manuel Abril, para éste último ilustra varios cuentos, como *El domador de leones* o *El*

brujo estrujalimones. Además, podemos encontrar dibujos de Garrán en publicaciones como *Alfar*, *Plural*, *El Sol*, *El Herald de Madrid*, *El Imparcial*, etc. Cfr., Juan Manuel Bonet. *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995, p. 282.

(61) Como vemos en todos los casos, los periódicos y revistas no adoptan una política unívoca respecto al arte moderno, sino que depende de los escritores que trabajan allí. No podemos hablar de periódicos sino de críticos de arte totalmente partidarios o detractores del arte nuevo.

(62) José López Rubio. "Piruetas de crítica", *Buen Humor*, Madrid, 28-VI-1925.

(63) *Ibíd.*,

(64) *Buen Humor*, Madrid, 27-XII-1925.

(65) José María Delarme. "La Exposición de Artistas Ibéricos (I)", *Informaciones*, Madrid, 2-VI-1925.

(66) Anónimo. "Exposición de Artistas Ibéricos". *Buen Humor*, Madrid, 14-VI-1925.

(67) *Ibíd.*,

(68) Anónimo. "Exposición de Artistas Ibéricos". *Buen Humor*, Madrid, 21-VI-1925.

(69) *Ut supra* (66)

(70) *Ibíd.*,

(71) *Ibíd.*,

(72) *Ut supra* (68)

(73) *Ibíd.*.

(74) *Ut supra* (66)

(75) *Ibíd.*,

(76) *Ibíd.*,

(77) *Ut supra* (68)

II.6. LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS PRESENTES EN LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

II.6.1. INTRODUCCIÓN

Si algo caracteriza esa primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos que se celebró en 1925 es la enorme variedad de lenguajes artísticos que se dieron cita, opinión que no comparten otros autores como Marín Medina (1) o Javier Pérez Rojas (2), que la consideran un mero ejercicio de eclecticismo. Para nosotros, la citada Exposición de 1925 ofrece un asombroso conjunto de propuestas que, si bien en algún caso concreto se nutren de elementos del exterior - que, en no pocas ocasiones, se fundamentaban en la reproducción de obras de arte moderno europeo en blanco y negro y no en la asimilación esencial de esas obras y sus autores -, consiguen resultados muy personales y, por ello, lejos de esa sombra de falsedad con la que se pretende descalificar esas propuestas.

Ésta es la razón principal - caracterizar en toda su riqueza la complejidad de esos lenguajes presentes en la Exposición de la SAI - que nos guiará en los apartados siguientes, y que se plantea con cualquier revisión de los cuadros y esculturas que conformaron la Exposición, a la que debemos prestar mucha atención porque desde el mismo momento en que el público pudo verlas, fueron ampliamente difundidas por la prensa de toda España, sobrepasando así los límites físicos del Palacio del Retiro y completando un "álbum familiar" de imágenes del arte nuevo español como nunca se había conocido antes. Además, la selección de imágenes tendió a mostrar, sobre todo, las obras de los artistas más jóvenes - para apoyarlos o burlarse de ellos - que, como Dalí, Palencia o Bores, serían protagonistas del arte español de los años siguientes. Así, José Moreno Villa, uno de los escritores más favorables a la SAI, en cuya Exposición también participaba con varios dibujos y óleos, ilustra su artículo en *Revista de Occidente* dedicado a la crónica de la Exposición

(3) con una clara voluntad de respaldar la renovación que abanderaban Ángel Ferrant (*Figurilla de ébano*) y Rafael Barradas (*Retrato*, hoy conocido como *Pilar y Antoñita*), pero principalmente la generación más joven de Francisco Bores (*Café con leche*), Benjamín Palencia (*Naturaleza muerta*), José María Ucelay (*Retrato de S.N.*) y Salvador Dalí, del que se reproducen tres obras (*Naturaleza muerta. La botella de ron*, *Desnudo* y *Retrato de Luis Buñuel*).

El periódico *Heraldo de Madrid* ofrece también una perspectiva muy interesante, porque ilustra abundantemente los dos artículos que Manuel Abril escribió para comentar la Exposición de la que era principal organizador. Así, se muestra una imagen muy fiel, en su heterogeneidad, de lo que para Manuel Abril constituía la Exposición, con obras de Cristóbal Ruiz (*Retrato de señora*), Victorio Macho (*Sepulcro del poeta Tomás Morales*) - sin duda, el escultor que recibiría mejores críticas y mayor número de fotografías de su obra expuesta allí (4)-, Ramón Pichot (*El mercado de Marsella*), Rafael Barradas (*Retrato del pintor Fernando*) y Salvador Dalí (*Naturaleza muerta. La botella de ron*) en el primer artículo (5), y de José Planes (*Cabeza*), Ángel Ferrant (*Desnudo*), Santiago Pelegrín (*Desnudo*), José Gutiérrez Solana (*Los chulos*), Francisco Bores (*El maniquí rosa*) y Benjamín Palencia (*Paisaje*), en el segundo (6).

El tercer yacimiento importante de información gráfica por parte de los medios favorables a dicha Exposición es el número monográfico que dedicó la revista coruñesa *Alfar* (7), en la que se reproducen obras de Benjamín Palencia (*Naturaleza muerta*), Francisco Bores (*Café con leche*), Gabriel García Maroto (*Paisaje de Madrid*), Carlos Sáenz de Tejada (*Feria*, también conocida como *Pim, Pam, Pum*), José María Ucelay (*Autorretrato*), Alberto Sánchez (*Maternidad*), Fernando (*Tiestos*) y José Moreno Villa (*Barcas*), aunque destaca sobre todo la reproducción del único cuadro que presentó Pancho Cossío desde París (*Desnudos*).

La Exposición también se daría a conocer en el extranjero, gracias al artículo que escribe Julio Álvarez del Vayo para uno de los periódicos más importantes de Argentina (8), en donde se reproducen esculturas de Victorio Macho (*Boceto para la Victoria del monumento a Elcano en Guetaria y Sepulcro del poeta Tomás Morales*), Ángel Ferrant (*Desnudo en caoba*) y Quintín de Torre (*Mayo*), y cuadros de Gabriel García Maroto (*Rincón de Madrid*), Rafael Barradas (*Retrato*), Salvador Dalí (*Muchacha*), Cristóbal Ruiz (*Retrato del nieto de Regoyos*), Santiago Pelegrín (*Desnudo*) y Francisco Bores (*El maniquí rosa*).

Aunque pueda parecer paradójico, debemos agradecer a los críticos más hostiles a dicha Exposición que intentaran por todos los medios acabar con lo que ellos consideraban una tomadura de pelo porque, a modo de constatación, ilustrarán sus artículos con abundantes imágenes de esas obras. Así, por ejemplo, la revista *Nuevo Mundo* (9) ofrece varias obras que hoy se han perdido, o cuyo paradero desconocemos, como las del niño Fernando (*Retrato del pintor Barradas*), José Moreno Villa (*Paisaje de playa*), Fernando García Ascot (*Campesina*), Carlos Sáenz de Tejada (*Retrato del pintor Santa Cruz*), Joaquín Peinado (*Naturaleza muerta*) o un magnífico cuadro de Benjamín Palencia (*Desnudo*), junto a obras más conocidas en la actualidad como las de Rafael Barradas (*Retrato*), Antonio Guezala (*Bilbao. Noviembre, 1922*), Pablo Zelaya (*Retrato de vieja*), Francisco Bores (*Retrato de Guillermo de Torre*) o Salvador Dalí (*Naturaleza muerta*).



Fernando, Retrato del pintor Barradas

(Nuevo Mundo, Madrid, 26-VI-1925)

La otra publicación que se manifiesta abiertamente en contra de la Exposición de Artistas Ibéricos es *Buen Humor*, que dedica dos artículos a comentar obras de José María Ucelay (*Autorretrato*), Victorio Macho (*Sepulcro de Tomás Morales*), Salvador Dalí (*Naturaleza muerta y Naturaleza muerta. La botella de ron*), Francisco Bores (*El maniquí rosa*), Francisco Santa Cruz (*Alameda*), Antonio Guezala (*Bilbao. Noviembre, 1922*), Carlos Sáenz de Tejada (*Retrato de Santa Cruz*), Benjamín Palencia (*Paisaje*) y Ángel Ferrant (*Escultura*), en el primero de esos artículos (10), y de nuevo Ángel Ferrant (*Desnudo en cacba*), Victorio Macho (*Relieve para La Fuente de la Vida*), Alberto Sánchez (*Maternidad y Buey*), Salvador Dalí (*Bañista*), Antonio Guezala (*La casa rosa*), Rafael Barradas (*Retrato*), José Gutiérrez Solana (*Los desechados*), Carlos Sáenz de Tejada (*Pim, Pam, Pum*) y Joaquín Peinado (*Naturaleza muerta*), en el segundo (11).

Esta amplia variedad de propuestas que podemos deducir de las obras arriba mencionadas tiene que recibir, en paralelo, el necesario contrapunto de aquéllas otras que no acudieron pero que debemos tener en

cuenta si lo que pretendemos es situar del modo más preciso el lugar que le corresponde a la primera Exposición de la SAI en el arte español y europeo de los años veinte. Nos estamos refiriendo, principalmente, al caso del surrealismo. Es cierto que en mayo de 1925 - esto es, el mes en que se inauguraba la primera Exposición de la SAI - el surrealismo no era en modo alguno desconocido entre aquellos españoles atentos a la evolución del arte y la literatura europeos, como demuestra la relación de acontecimientos que se suceden desde el mismo instante de la aparición del surrealismo en Francia y de su formulación por André Breton, cuyo "desembarco" se estaba produciendo en esos mismos meses en España, puesto que la *Revista de Occidente* publicará sendos artículos de G. Rodríguez Lafora sobre *La interpretación de los sueños*, el libro recién publicado de Sigmund Freud (12), y de Fernando Vela (13). En este segundo artículo, que como curiosidad diremos que iba acompañado por una pequeña ilustración de Rafael Barradas, Fernando Vela desgrana los contenidos del *Primer Manifiesto del Surrealismo* (14) y de *Pez soluble*, escritos ambos por André Breton, al tiempo que explica algunos de los procesos del surrealismo literario - como la libre creación o la fértil complementariedad de sueño y vigilia -, incluye textos de Breton sobre sus actividades con Soupault y, por último, remite de manera explícita a las teorías freudianas.

Junto a *Revista de Occidente*, la revista *Alfar* también recogió pronto las primeras noticias sobre el surrealismo, con diversos artículos de César María Arconada (15) José Bergamín (16) y Pierre Picon (17). Esta presencia del surrealismo no sólo se limitó a la letra impresa, sino que se complementó con la primera presencia física en España de uno de los formuladores del movimiento, Louis Aragon, quien el 18 de mayo de 1925 pronuncia en la madrileña Residencia de Estudiantes una conferencia titulada *Surrealismo*. A modo de conclusión de este recorrido por la recepción en España del primer surrealismo, que como sabemos fue literario y en absoluto pictórico (18), debemos remitirnos a

los estudios de Francisco Calvo Serraller (19), al trabajo que coordinó Antonio Bonet (20) y a los más recientes catálogos *André Breton y el surrealismo* (21) y *El Surrealismo en España* (22).

Volviendo a centrar nuestro discurso en la relación entre surrealismo y la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925, en algún momento del pasado hemos llegado a pensar que sí había existido un "guiño" hacia el recién nacido surrealismo en la primera Exposición de mayo de 1925, y que el hecho de que el comité hubiera concedido tanta relevancia a los cuadros de un niño de 14 años, **Fernando**, se debía poner en relación con ese anticonvencionalismo respecto al carácter de la obra de arte y del propio creador que ya había consagrado dadá y que continuaría el movimiento surrealista; sin embargo, en la actualidad creemos que se trataba de una óptica errónea y que la presencia deslumbrante de Fernando (por el número de obras, más de 30 óleos y dibujos, que ocuparon una sala entera, la I bis, y que había realizado desde los 12 años) se debe a que la Sociedad de Artistas Ibéricos estaba convencida del valor intrínseco de la creación artística no "deformada" - llamémosla así - por el estilo, la norma académica y la enseñanza oficial, más que a un deseo de asombrar al público tradicional. En esta misma argumentación es muy coherente pensar que si la Sociedad de Artistas Ibéricos se había propuesto como uno de sus objetivos prioritarios la promoción de determinados jóvenes artistas españoles, no temiera llevar ese planteamiento un paso más allá y apostara por el arte de un joven de sólo 14 años. Así pues, la Sociedad de Artistas Ibéricos observa en Fernando no sólo a un intuitivo - aspecto que sí valorarán los surrealistas cuando aprecien el arte infantil o de locos - sino como un artista en germen que contaría, además, con la ventaja de no tener clichés o defectos de alumno:

"... no necesita de maestros ni métodos ni indicaciones de ningún género. Él pidió emociones a la realidad de tan buen modo, que ésta hubo de rendírsele por completo. Y digo así porque las pinturas que da al juicio de la crítica y público este artista, no pueden considerarse en

modo alguno fruto de la intuición exclusivamente. El porque sí no existe en ellos y si la repulsa de maestros y normas puede parecer a otros locura, para mí es símbolo de personalidad fuerte, acusada; el intuitivo necesitará, a pesar de su intuición, la guía, el índice, la señal, y hemos de tener presente que en cualquier actividad del intelecto, el creador no sabrá, no podrá sujetarse a programa marcado por otro que no sea él..." (23).

Para uno de los principales reponsables en elegir las obras de la Exposición, Manuel Abril, los cuadros de Fernando son "una lección y una experiencia. No me esforzaré en decir aquí todo lo asombroso, lo milagrosamente buenos que me parecen estos cuadros: cuando el acierto se logra por el camino puro de la espontaneidad, lejos de toda escuela y todo principio teórico, el contenido no puede referirse concretamente a la "tendencia", sino que ha de referirse a cada obra en particular, y las obras de arte en particular no se comentan, son inefables: o se rechazan o se admiran..." (24).

Como vemos, incluso al referirse a este caso extremo que representa el arte de Fernando, para la Sociedad de Artistas Ibéricos siempre fue considerado como un ejemplo más, prematuro y asombroso eso sí, de artista que ponía en práctica una pintura pura, entendida aquí como alejada de todo argumento literario, sin tema, aspecto éste que comentaremos más adelante pero que el propio Manuel Abril volverá a tratar en el único artículo que se ha dedicado en exclusiva al arte de Fernando (25).

En España, la recepción de textos teóricos y literarios surrealistas se produjo algunos años antes de que se concretaran los primeros resultados plásticos, lo que sólo tendría lugar a finales de la década de los veinte. Por otra parte, y recuperando nuestra reflexión sobre las posibles causas que alejaron a la Sociedad de Artistas Ibéricos del surrealismo, es muy significativo cómo ni Manuel Abril ni

Gabriel García Maroto apenas prestaron atención al nuevo movimiento nacido en Francia. De Manuel Abril, los primeros documentos en los que mostraría cierto interés por el surrealismo son relativamente tardíos; en julio de 1928 escribe un artículo sobre Maruja Mallo con motivo de su Exposición en los locales de *Revista de Occidente*, pero en todo el texto encontramos a un Abril que sigue manejando casi los mismos instrumentos para enfrentarse al arte moderno que había desarrollado a principios de los años veinte y que aplica también a Maruja Mallo, como son los conceptos de plasticidad, alejamiento de todo argumento o austeridad de los recursos expresivos:

"a) La red de líneas que cruzan el lienzo, dividiéndolo en ritmos y cadencias. b) La armonía del color. c) Las sugerencias evocadoras que el color lleva consigo... d) Las transfiguraciones quintaesenciadas que pueden sobrevenir por efecto de manipulación alquímica... todo es incoloro y aséptico, bruñido y matemático. Todo se ha desinfectado; la luz es de quirófano, la frialdad de níquel, la opacidad de caucho comprimido, la exactitud de máquina de calcular... Jamás se permite esta muchacha la licencia de llevar a sus cuadros ni asunto ni anécdota. Las alusiones de orden crítico, los comentarios que existen... se deben puramente al atrezzo, a los ademanes, a los gestos de tal o cual figura... modo plástico, al fin y al cabo, de decir..." (26).

De hecho, Abril no llegará a asociar en ningún momento el arte inicial de Maruja Mallo al surrealismo o a cualquiera de sus principios, sino que lo entiende como una nueva y personal forma de figuración:

"... Así es el arte y la modernidad de esta muchacha. No sigue las modas últimas, ni está, concretamente, afiliada a ninguna tendencia..." (27).

Será únicamente en una fecha tan tardía como 1930 cuando Manuel Abril opine por vez primera sobre el surrealismo, con motivo de la publicación del álbum de Max Ernst *La femme cent têtes*, y no será de ninguna manera una opinión favorable, puesto que considera que las

propuestas surrealistas tienen algún valor como experimentación pero no como forma artística plena, opinión a la que nosotros añadiríamos que Abril no podía por menos que mostrarse poco condescendiente hacia un arte al que de inmediato se asoció a un inequívoco carácter literario:

"En el paisaje de la pintura actual... pende, colgado de un hilo, en medio del espacio, un huevo misterioso e impasible, encinta de monstruo y de ángel: es el huevo del superrealismo pictórico.

Lo que el superrealismo significa en la pintura y en la evolución de la estética, lo iremos explicando poco a poco en ocasiones futuras. Para hacer el ridículo siempre ha de haber tiempo. Y siempre llevan al ridículo las explicaciones de aquello que no debe, ni puede, ni quiere tener explicación...

El paisaje - se ha dicho hace años - es un estado del alma... No hace falta ser ningún Freud para recurrir a psicoanálisis sutiles para reconocer en seguida que los paisajes de la psique... están formados de ese modo en apariencia incoherente con elementos dispares que en la vida no tienen que ver, pero que en la vida interna van siempre entremezclados y unidos por asociaciones secretas..." (28).

Respecto a Gabriel García Maroto, apenas mostró interés por el surrealismo, del que, por ejemplo, no realiza ninguna mención - gráfica o literaria - en su libro *La Nueva España 1930* (29), escrito poco antes de su partida hacia México. No sucedería lo mismo con el tercer miembro destacado de aquel comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925, Guillermo de Torre; su amplia formación intelectual y, en igual o mayor medida, su atenta observación de la literatura contemporánea europea le convierten en uno de los pocos, si no el único, "ibérico" que llegó a tener verdadera consciencia - en ese mayo de 1925, fecha de la primera Exposición de la SAI - de lo que comenzaba a representar el surrealismo; por supuesto, en un principio sólo como movimiento literario. En efecto, en enero de 1925 Guillermo de Torre dedica un artículo al surrealismo en la revista *Plural* (30) y pocos meses después de la primera Exposición de la SAI, publica *Literaturas europeas de vanguardia* (31), un texto que,

como sabemos, comenzó a editarse en entregas desde julio de 1920 en la revista *Cervantes* y que sería reformado en los años 1923 y 1924; precisamente, en la última reestructuración de Guillermo de Torre, titulada *Apéndices 1924-1925*, manifiesta con claridad su postura personal ante el surrealismo. Es entonces cuando nos damos cuenta de que, pese a que él sí conocía el surrealismo antes de que se celebrase la Exposición de la SAI, no hizo ningún esfuerzo por difundirlo, puesto que lo consideraba poco más que una falacia:

"... ¿será este surrealismo que ahora, en 1924, intenta presentársenos como el supremo desideratum de las evoluciones dadaístas?... Nos parece más bien una última maniobra efectista... de los huérfanos de Dadá: es decir, de aquéllos que, sintiendo la nostalgia del pretérito luminoso, quieren reavivar la llamarada extinta, o de algunos otros, postreros y más jóvenes, que por haber llegado tardíamente gustarían de iluminar su rostro auroral con aquel vívido esplendor..." (32).

La posición que defiende Guillermo de Torre, en la que coincide plenamente con la que manifestó el comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos, es la de un arte moderno como producto del esfuerzo por la depuración formal, quedando, por lo tanto, muy lejos de lo que consideraban piruetas de los surrealistas:

"... ¿Qué es el 'superrealismo'? Ninguno de los que siguen con asiduidad de centinelas la marcha evolutiva de las vanguardias desconocíamos esta palabra y su concepto. No era necesario que André Breton adoptase un continente trágico como si fuese a hacernos una revelación escalofriante y publicase con tanto estrépito su *Manifeste du Surréalisme*..." (33).

Como conclusión, lo que no podía admitir Guillermo de Torre dentro del surrealismo era la situación de total abandono de la consciencia creadora, por lo que demanda unas mínimas condiciones, y no

exclusivamente el azar, para reconocer la artisticidad de las propuestas surrealistas:

"... el hecho de cortar las amarras, no sólo con la realidad, sino hasta con la puerta de la intelección normal, y de romper con todo contacto con la mente del lector, hace que queden suprimidos todas las escasas posibilidades que ofrecía esta modalidad poética... El superrealismo puro es estéril" (34).

II.6.2. LA PROPUESTA DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS: EL ARTE COMO CREACIÓN PURA

En medio de la variedad casi interminable de lenguajes artísticos que se lograron reunir bajo el manto de la primera Exposición de la SAI, uno de los escasos nexos de unión entre todos los participantes lo constituye la exaltación de los valores estrictamente plásticos sobre el valor que había definido una gran parte de la pintura española del s. XIX, tanto la pintura de historia como la costumbrista, y que había sido el carácter narrativo, argumental.

Como veremos, llegados a 1925 los Artistas Ibéricos no van a estar solos en la nueva caracterización del arte moderno como depuración de los lenguajes precedentes y, de hecho, este anhelo define un movimiento más generalizado entre los componentes españoles de la cultura española, un colectivo al que Max Aub había denominado "generación de la dictadura" (35), aunque nos parece mucho más exacta la denominación, propuesta por Ricardo Gullón, de "generación de 1925" (36), que no sólo hace referencia, en nuestro caso, a la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos sino a la publicación de las primeras obras de aquellos escritores y poetas españoles más jóvenes; ambos movimientos, tanto el plástico como el literario, comparten algunos rasgos determinantes como la clara distinción entre "literatura" y "poesía", entendidas la primera como lo accesorio y prescindible, mientras que la

segunda - poesía - sería sinónimo de creación, invención y expresión exclusivamente plástica en términos artísticos o literarios.

Desde luego, parece más plausible definir toda esa espléndida camada de intelectuales, escritores, poetas y artistas atendiendo a determinadas premisas o modos de actuación que por el simple hecho de que un grupo de poetas y escritores se reunieran en el Ateneo hispalense en 1927 para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Góngora; todo ello sin olvidar, por supuesto, que el verdadero pionero de ese afán de depuración formal no es otro que Juan Ramón Jiménez, quien hacia 1925 llevaba tantos años defendiendo esas tesis que, como dice Guillermo Díaz-Plaja, "al llegar los años veinte la exigencia de pureza va a hacer paulatinamente irrespirable la atmósfera" (37).

Desde ese momento serán innumerables las conexiones entre artistas y escritores jóvenes y ansiosos de modernización; así, por ejemplo, Guillermo de Torre, incluso dentro del fragor ultraísta, estaba decidido en su *Manifiesto Vertical Ultraísta* (1920) a "reducir las artes a su esencia, suprimir todo lo narrativo, anecdótico" (38) y, en cierto modo, a rehabilitar la autonomía de las artes. Otro de los que serán protagonistas de la primera Exposición de la SAI, José Moreno Villa, formaría parte, pocos meses después de ese año 1925, de una de las empresas poéticas más admirables del s. XX español, la publicación de la revista malagueña *Litoral* (1926-1928), dirigida por Emilio Prados y Manuel Altolaquirre (39).

Otra gran revista cultural de la época, la coruñesa *Alfar*, participa de esos mismos ideales de renovación formal y dedicará, ahora entendemos por qué, un número completo a la primera Exposición de la SAI (40), número en el que aparece integro el *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, que firman, entre otros, el escritor José Bergamín y Federico García Lorca (41); del mismo modo, entre los asistentes al

banquete que la SAI organizó en homenaje a Juan de la Encina (42) participan los poetas Jorge Guillén y, de nuevo, Federico García Lorca, sin duda, el poeta que se sintió espiritualmente más cerca de los artistas jóvenes españoles, el primero entre ellos, por supuesto, Salvador Dalí.

Esta aspiración a la depuración formal será, además, el principal criterio que sigan los organizadores de dicha Exposición; como atestigua Manuel Abril, "se trataba de reunir 500 obras enlazadas por el engarce común de un criterio estético, criterio que consiste en esto: el fin intrínsecamente plástico de cada producción como norma primordial, por no decir exclusiva. Nada de cuadros de asunto, nada de supeditar la plasticidad a sugerencias de sentimentalidad, de simbolismo o de tesis. Ni anécdota, ni narración, ni alusiones mediatas de orden sensacional o discursivo... El punto de partida en nosotros y, por lo tanto, el fundamento común a toda la Exposición, reside en el hecho de que ninguna de las obras expuestas trata de alejar la atención, por medio de su asunto, de sus alusiones ideológicas, del centro de interés que en toda obra debe asumir la forma" (43).

En todo el discurso de Manuel Abril aparece de manera evidente que, para él, uno de los síntomas de la llegada de la modernidad es la aspiración a la pureza formal y que ésta, después de años estériles, se muestra en toda su plenitud en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, sobre todo en las obras de los artistas más jóvenes, al tiempo que sentencia:

"Habrán de venir las generaciones posteriores a imponerse un concepto más austero: el sensualismo quedará relegado... Es curioso el fenómeno que se observa en esta Exposición. Cuanto más jóvenes los pintores que exponen en ella y cuanto más avanzados, más austeros... cada vez se acentúa más la abstención halagadora y se inicia, en cambio, cada vez con más serenidad, al ascetismo... en Barradas pasamos ya, definitivamente, a la ruta de la seriedad religiosamente austera... la

alusión emotiva que proporciona el volumen adquiere una calidad más profunda, en la manera de sentir el universo y la obra, que la emoción de la armonía colorística. Vibra, en el caso primero, un extracto del espíritu más hondo, más cercano a ese centro misterioso donde reside el corazón o, si se quiere, el pulso del mundo..." (44).

Estas mismas opiniones sobre la austera imagen exterior del arte nuevo español no sólo proceden de uno de los organizadores de la Exposición, con la subjetividad que ello implica, sino que también fue valorada de forma positiva por otros periodistas como Antonio de Lezama, para quien "en la Exposición de Artistas Ibéricos no se esconde el autor de la obra en el tema ni pretende engañar con hábiles artimañas, sino que la pintura se mantiene por sí misma y los expositores tienden a que sus cuadros tengan la mejor independencia posible de la realidad, como tal realidad anecdótica y, en cambio, luchan y se afanan por trasladar al lienzo lo que, según su criterio artístico, puede ser plásticamente trasladado al lienzo..." (45).

Una puntualización más: en todas estas aseveraciones respecto a la "pureza" del arte español moderno en absoluto se estaba manejando la posibilidad de un arte abstracto sino, por el contrario, se valoraba el redescubrimiento de la realidad más cercana, del objeto en sí.

II.6.2.1. EL PRIMER ANUNCIO DE LO MODERNO: LA REVISTA *ÍNDICE*

Uno de los hitos más prematuros en esta aspiración por la depuración formal en la cultura española del s. XX es la iniciativa que logró reunir, por una parte y con seis años de antelación, a los principales miembros de la "generación poética del 27"; y por otra, a los precursores de aquélla generación, principalmente Juan Ramón Jiménez, sin olvidar que será foro en donde se manifiesten ya las claves del equivalente pictórico a ese florecimiento literario. Todo ello sucede en una época tan temprana (desde julio de 1921) que nos debe

obligar a reconducir el debate historiográfico sobre la presencia de las nuevas figuraciones en el arte español.

Nos referimos a la revista *Índice*. Revista de definición y concordia, cuyo subtítulo anuncia claramente las irrenunciables aspiraciones de depuración poética; en Madrid se editaron los cuatro únicos números, los tres primeros en julio, agosto y septiembre de 1921 y, tras una pausa - según la redacción para alcanzar mejor los objetivos de difusión cultural - el cuarto número aparece en abril de 1922.

Como decíamos arriba, es muy útil un análisis sistemático de la revista *Índice* porque en ella confraternizan los autores más avanzados del momento; así, es José Ortega y Gasset quien inaugura el núm. 1 (julio 1921) con el ensayo titulado "Esquema de Salomé", al que siguen los artículos de Azorín, Pedro Henríquez Ureña, poesías de Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes, José Moreno Villa, Corpus Barga, Enrique Díez Canedo y Gabriel García Maroto; éste último, al tiempo que saludaba la Exposición de Daniel Vázquez Díaz y su esposa, la escultora Eva Aggerholm, celebrada en el Palacio de Bibliotecas, vuelve a ofrecer un nuevo precedente para la creación de la futura Sociedad de Artistas Ibéricos:

"Labor difícil es en Madrid conseguir atención, por parte del público y de la crítica de influencia más significada, para cualquier ofrecimiento artístico que lleve en sí alguna nueva aspiración... Como consecuencia de esa falta de atención hemos podido presenciar con tristeza el vacío con que los más obligados en apariencia a fomentar todo intento de evolución artística en nuestra patria han conseguido ahogar la eficacia de la Exposición Vázquez-Díaz, celebrada recientemente..." (46).

Al mes siguiente, en agosto de 1921, aparece el núm. 2 de *Índice*, en el que participan Ramón Gómez de la Serna, Luis de Zulueta, Antonio

Espina, Pedro Salinas, Alfonso Reyes, Corpus Barga, Moreno Villa, José Bergamín, Jorge Guillén, Adolfo Salazar, Federico García Lorca, Enrique Díez-Canedo y Juan Ramón Jiménez; en ese núm. 2 se produce ya una primera apuesta por la conjunción entre modernidad y clasicismo que será definidora de la generación del 27, en las palabras de Enrique Díez-Canedo:

"la poesía clásica tiene, sin duda, sus reglas, a las que nos asomamos hoy... La poesía moderna no ha formulado todavía las suyas. Está en el punto de libertad que sigue a las revoluciones y en que aún no se ha encauzado el nuevo orden de cosas en una Constitución..." (47).

Es un artículo muy clarificador respecto a la situación que vivía la literatura española en esos momentos, que comenzaba a pasar la página del ultraísmo - quizás a éste se refiere el término de "revoluciones" - y que, aun sin conocer el sendero futuro, comienza a optar por un mayor equilibrio, por un nuevo orden; tendrá su paralelo en cuanto a las artes plásticas en ese mismo núm. 2 con la crónica que envía Adolfo Salazar desde París. Su título - "De Ingres a Picasso" - no puede ser más claro para revelar cómo en España se comenzaba a asociar el nuevo clasicismo con el pasado y el presente más reciente, que representaba la Exposición de Picasso en la Galería Paul Rosenberg en verano de 1921. El artículo comienza reconociendo el cambio que estaba experimentando el arte europeo en esos mismos años:

"Después de las disputas favoritas en los años propicios al impresionismo puro, entran hoy de nuevo en consideración términos que se dejaron a un lado por sospechas de vejez o academicismos. Academia, esto es, clasicismo *a fortiori*. Si clasicismo es lo que se enseña en las escuelas, el impresionismo, a la vuelta de escolástico, se encontró tan académico como el resto. La inmediata ventaja de esta no menos que tragedia, está en que nos deja hoy acercarnos sin recelo a los viejos pintores académicos y descubrir en ellos las virtudes del día..." (48).

Tras las lecciones de Cézanne y de sus herederos cubistas, parecía evidente que la vuelta al clasicismo no era como la de siglos anteriores, sino que incorporaba nuevos instrumentos de expresión. El primero de ellos, el nuevo gusto por la geometría:

"... El principio arquitectónico, la "construcción" - que siendo en esencia la misma cosa que el "equilibrio" difiere de éste en lo que va de la ciencia, del método reposado y calculador, a la emocionante intuición - es cosa de la que se habla hoy a cada minuto. Pero lo que eleva, precisamente, al artista desde la dramática oscuridad del tanteo al claro concepto de la construcción no es sino la definición concreta de la cosa a expresar pictóricamente, objeto visto desde el aliciente de sus propias características... " (49).

Muy interesante es, además, la imagen que Salazar ofrece a los lectores españoles de Pablo Picasso, del que describe su arte como en evolución hacia un mayor equilibrio, hacia un nuevo clasicismo que se remonta a Ingres:

"... En su actual Exposición, Pablo Picasso presenta cuadros que partiendo de su primer estilo 'característico'... llegan hasta su actual retorno a Ingres, retorno hinchado, erisipelatoso, tumefacto, como maltrecho después de su triple experiencia cubista... Un salto de tigre: el Ingres hipertrofiado que ahora le brota a Picasso como una erupción, no es sino el romper tumultuoso de todas esas privaciones anteriores. Cerrado el círculo del impresionismo, cancelado el cubismo cuya evolución le lleva a las normas tradicionales, se piensa que tras de la construcción, tras de los valores, tras de las calidades viene el carácter, la busca del perfil y del sabor de la época..." (50).

Esa tendencia hacia la depuración formal dentro de *Índice* continúa en el núm. 3 (septiembre de 1921), con la participación de Ramón Pérez de Ayala, Manuel Machado, Gerardo Diego, Alfonso Reyes, Moreno Villa, Adolfo Salazar, Jorge Guillén, José Bergamín, García Lorca, Pedro Salinas, Dámaso Alonso e, incluso, de Góngora; en ese número, Juan Ramón

Jiménez publica un texto en prosa que tiene mucho que ver con la nueva luz a la que aspiraba el arte nuevo:

" - ¡Hermosa, hermosa luz que has alumbrado, un momento, la eternidad en nosotros, que nos has hecho ver, súbitamente, una belleza a la que tu mismo sol no podrá llegar nunca...!" (51).

Meses más tarde, en abril de 1922, el último número de la revista ofrece como novedad más destacada la incorporación de Antonio Machado, además de la presencia habitual de Manuel García Morente, Juan Chabás, Adolfo Salazar, José Bergamín, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Corpus Barga, Antonio Marichalar, Alfonso Reyes y Juan Ramón Jiménez; en este núm. 4, José Bergamín vuelve a plantear la necesidad del arte moderno como un modo nuevo de descubrir la realidad:

"En las más depuradas intuiciones artísticas hay a veces un predominio del instinto o de la inteligencia que pudiera mostrarse por ejemplo de esta manera proporcional: Rimbaud - Mallarmé, Debussy - Ravel, Picasso - Derain o Braque...

Ver y creer, decía el santo, ver para creer. Conformes. Sólo que como todo necesita aprenderse - también así la fe - lo primero que hay que aprender es a mirar..." (52).

II.6.2.1.1. PROTAGONISMO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN LA RENOVACIÓN DEL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO: DE LA REVISTA *ÍNDICE* A SU IMPLICACIÓN EN LA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

En los cuatro números de *Índice* sobresale la presencia de Juan Ramón Jiménez, si bien su labor durante su continuada estancia en Madrid, entre 1916 y 1936, no se limita a la revista *Índice*, puesto que desarrolla una intensa actividad en el campo de la edición de revistas culturales, dirigiendo entre 1915 y 1919 las publicaciones de la Residencia de Estudiantes y liderando más tarde proyectos como *Si* (*Boletín Bello Español*) del *andaluz universal*, *Ley*, *Presente*, *Unidad*,

Obra en marcha y Hojas; como decimos, en la revista *Índice* Juan Ramón Jiménez participa con sucesivas entregas de poesías y prosas que agrupó bajo el sugerente título de *Disciplina y oasis*, en las que defiende la depuración formal - como medio de expresión más fiel de los sentimientos universales del ser humano - y el acercamiento de la figura del creador al objeto cotidiano, a la realidad más próxima, definiendo en el núm. 3 la poesía como "un rapto apasionado y deleitoso, donde la inteligencia y la emoción estén fundidas en una sola esencia libre y pura" (53).

Su método de trabajo, como él mismo afirma, comienza con el acercamiento humilde a las cosas igual de humildes como mejor manera de expresar, en esa sintonía espiritual, la grandiosidad oculta de esa realidad más "doméstica":

"Necesito, absolutamente, trabajar en contacto con la naturaleza abierta: en primavera, en verano y en otoño, con el aire, en invierno, con el fuego. - Siempre, con la luz celeste -Lo que se ha depurado bien por la mañana, ¿qué hermosamente clásico - eterno - para por la tarde?" (54).

En ese mismo año 1921, Juan Ramón Jiménez también escribirá el prólogo a la Exposición de Daniel Vázquez Díaz, uno de los artistas a los que consideraba pioneros en la depuración del lenguaje artístico español; conocemos el contenido íntegro de ese prólogo, que lleva por título (*Ideas para un*) prólogo (*urgente*) y que comienza definiendo el impresionismo, más necesario que importante en su opinión, porque "en todo el mundo de civilización occidental alerta, la pintura moderna con valor actual, clásico, es consecuencia necesaria, como fue necesario él, del impresionismo..." (55).

A continuación, lamentaba la inercia que vivía el arte español contemporáneo, al que considera más atado por la tradición que inclinado hacia una posible modernización:

"Nuestros pintores, hoy todavía, exceptuando un pequeño grupo, catalanes en su mayor parte - Sunyer, el gran sensitivo, sobre todos; Nogués, el rítmico, el dinámico delicioso; no es preciso nombrar al expatriado andaluz Picasso - son repetidores, trasuntistas, caricaturistas alíricos de los 'clásicos normales' y su triste obra es labor sin invención ni trascendencia, expresión de huecos, de vacíos..." (56).

Descrito el panorama, para el poeta andaluz se erige con fuerza propia la figura de Vázquez Díaz, al que considera uno de los pocos modernos, por universal y clásico al mismo tiempo, del arte español último: "se queda solo, como un monje, en su único pie cuadrado, el 'universal', el 'verdadero' de cada país, el 'delicado'; unos poquitos, ¡qué poquitos! en un siglo; el aire agudo y puro contra la doble suela de la patria seguida, la trabada, la presa... su cuadro es espejo, claro como el agua más límpido, de la estampa del sentido de la visión errante que ha posado, aquí y allá, su fe absorta en la infinita ala caprichosa del matiz - esa ilusoria realidad delicada, hija tierna del color, que apenas se posa ya se va; luz casi sólo, y es deleite máximo del contemplativo - añade hoy el éxtasis del mirar..." (57).

Por último, Juan Ramón Jiménez se suma al debate que estaba dominando muchas de las tertulias europeas y españolas, esto es, sobre la definición del nuevo clasicismo y su pertinencia en el seno del arte moderno:

"Clásicos y modernos; ¡qué absurda, qué constante distinción! Clasicismo es virtud del presente y del futuro, no sólo del pasado. Hay clásicos en el pasado, pero los clásicos no son del pasado por ningún concepto temporal; ni ellos fueron del pasado en su día ni hoy son de su día solamente... si queremos ser 'clásicos' hemos de encontrar en nosotros mismos, sin consejo ni ayuda, nuestro propio y único clasicismo... El clasicismo verdadero, el único... es actual siempre, y por eso no desciende nunca, ni aun con el tiempo, a la mayoría. Pie en

la patria casual o elegida; corazón, cabeza, en el aire del mundo. El verdadero artista nacional - ¡cuidado con el truco! - es el artista universal..." (58).

Esas mismas ideas son las que se encargará de llevar al lienzo un joven pintor al que, en cierto modo, apadrinaba en los ambientes madrileños por esos precisos años, **Benjamín Palencia**, y al que conocía desde 1920, tras su participación en el I Salón de Otoño. Cuando en 1925 presente Palencia sus obras en la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, Manuel Abril reconocerá esa sintonía de recursos expresivos entre el poeta y el pintor, quien exponía "paisajes y naturalezas muertas, cuadros y cuadros en donde ya la luz no ilumina los objetos con variantes imprevistas, ni los objetos se entretienen a servir de soporte a los epigramas de la luz. Todo se vuelve claro, estricto, impasible, científico, diríamos... Parece como si la 'luz de la verdad' hubiera adquirido existencia física para dar a la visión de los objetos la emoción y la belleza inteligente de un nítido exacto..." (59).

De hecho, esa sintonía espiritual entre Juan Ramón Jiménez y Benjamín Palencia se había puesto de relieve dos años antes, en septiembre de 1923, cuando el joven pintor presentó, en la Biblioteca de la revista *Índice*, una colección de dibujos a línea que giraban en torno a la temática infantil y que prologó el poeta con palabras de complicidad y de ánimo:

"RITMO alegre y feliz de este Benjamín español, sano y puro, que, escondido en su visión primaveral interior, - todavía revuelta de confuso entretiempos -, defendido de lo 'grande' por la arisca enredadera de sus venas de sangre e iridisada abstracción, se embriaga pintando líquida, aéreamente - ávido ya y aún de la firme arquitectura secreta de lo claro - flores, mujeres, aguas, cristales, cielos, peces, niños...

Está nuestro pintor - un niño también, casi - hundido todo él como en un soleado mar hermoso, en la profunda virtud del artista: la

sensualidad... Y en la expresión de esa sensualidad - bien se ve en la breve y aguda colección presente, de su arte menor -, Benjamín va flechado a la síntesis. Sensualidad y síntesis... ¿Necesita otras armas, otras manos, el creador?...” (60).

En esa manera aún dubitativa, en la que el artista es presa de los brillantes estímulos que le ofrece la Naturaleza, Juan Ramón Jiménez advertía ya la solidificación de la pintura de Benjamín Palencia (61):

“... Pero ya está tocado Benjamín, en la frente limpia, por el alboreo de la segunda aurora, - la segura, que sólo vuelve al elegido; la que no tuerce más sus lacas carmines -; ese instante en que la sencilla rosa sublime y difícil del buen gusto - la tentadora calidad única - acaba por embelesar para siempre, por clavar ante su desnudez, como una bandera consciente de amor, de dicha y de luz, al divino artista humano” (62).

La relación entre Juan Ramón Jiménez y el arte español no se limita, pese a la importancia que sin duda tiene, a su amistad con Benjamín Palencia. Su biografía está plagada de acontecimientos que le implican con la pintura, arte en el que comenzó su actividad creadora, antes incluso que la poesía, puesto que ya en 1896 entraba en el taller que tenía en Sevilla el pintor Salvador Clemente (63), y aunque pronto abandona esa primera pasión, toda su vida se enorgullecerá de sus amigos pintores, de Joaquín Sorolla a Francisco Bores, y de Santiago Rusiñol a los jóvenes murcianos Ramón Gaya o Luis Garay.

Cuando en mayo de 1925 se inaugure la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, el poeta mostrará su total simpatía hacia ese colectivo que comenzaba a mostrar su decidida voluntad de modernización. Conocemos un valioso texto que Juan Ramón Jiménez no llegó a publicar en esos momentos, pero que habría tenido intención de convertir en un artículo de prensa. Llama la atención, en el texto que detallamos a continuación, que el poeta sólo se refiera a los artistas

más jóvenes que participaban en dicha Exposición, y que sea su estimado Benjamín Palencia quien dé inicio al texto:

"Benjamín Palencia: dinámico, voluptuoso, sensual, enamorado de su arte, un gran temperamento.

Francisco Bores: sensitivo, inquieto, nadando en finura de matiz y de línea.

Salvador Dalí: más intelectual, más reflexivo; agudísimo en deliciosas composiciones - véase los exquisitos fondos de los dos retratos.

Ucelay: aunque algo contagiado de fugacidades, aunque un poco teatral, afiche, grato colorista.

Peinado: picassiano, pero con el gran talento de parecer personal y retener - el fondo magnífico de su interior - a pesar de la influencia del monstruo malagueño.

Fernando: delicioso en su primer momento antes de su terrible apresamiento de Barradas que lo ha encarcelado en sus funerarias, en sus fábricas de chocolate y en sus presidios. Y otros, y otros... Porque la exposición es excelente, excelentísima, la mejor, como revelación, que hemos tenido en muchos años" (64).

No debemos entender el aprecio de Juan Ramón Jiménez como una total aceptación de los presupuestos de la Sociedad de Artistas Ibéricos, puesto que se mostrará muy en desacuerdo con el arte de otros pintores que acudieron a esa primera Exposición de la Sociedad, y así, en un texto que permaneció inédito en vida del poeta y que tituló de manera inequívoca EL ARTE ANTIPÁTICO, enumera su lista de artistas e intelectuales a los que se oponía:

"(Act. (ualidad) y futuro)"

"Contra el alma"

Línea española. Ahora... su nuevo desagrado

Zuloaga

Los Zubiaurre

Solana, Viladrich
Clarín, Unamuno.
Ayala, Baroja
Moreno Villa
Gómez de la Serna" (65).

Por lo que respecta a los nombres de los pintores que aparecen en esa lista, habrían sido entendidos por el poeta onubense como representantes del regionalismo más intrascendente, más anecdótico; entre ellos, al que más atacó fue al vasco Juan de Echevarría, quien tanta participación tuvo en el comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos y en la primera Exposición. No es difícil suponer que esta razón - su oposición abierta al arte de algunos "Ibéricos", como Solana, los hermanos Zubiaurre, Moreno Villa o Juan de Echevarría - fuera el principal motivo que le mantuvo alejado del comité de la SAI y que le impidió firmar el *Manifiesto* de dicha Sociedad. Éstas son las duras palabras de una carta - por desgracia, no fechada - que dirigió el poeta a Juan de Echevarría y que vinieron motivadas, paradójicamente, por un retrato que éste se ofreció a regalarle:

"Mi querido amigo:

Le agradezco a usted profundamente su segunda invitación para pintarme mi retrato y le voy a hablar con mi habitual franqueza.

Por las conversaciones que hemos tenido y por los cuadros que he visto de usted, he comprendido que su espíritu y el mío andan por muy distintos lugares. Mi sombra está tratada con luz. Yo no tengo nada que ver, además, con ese montón estético-social-náufrago que llaman generación del 98, no en el tiempo... ni en el espacio, y los que me colocan en ella, con ese afán de colocación y esa gana de definición tan características de los españoles, lo hacen burda e inconcientemente.

Un retrato, tanto como del retratado es del que retrata: es como un hijo de un casamiento ideal. Para que una mitad del retrato se sienta a su gusto, es preciso que la otra mitad sea grata; el mío estará

siempre como esos niños en quienes padre y madre se están arañando constantemente como un perro y un gato, con las naturales consecuencias.

Perdóneme, pero creo que debo decirle lo que he dicho antes de hacer entre su pintura y mi poesía un monstruo duradero..." (66).

II.6.3. LA POÉTICA DEL OBJETO EN LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

El arte del s. XX, en uno de sus aspectos más apasionantes, es un incansable aprendizaje de mirar. Esa recuperación de la realidad más cercana que había sido instaurada por el realismo decimonónico, pero que posteriormente había quedado enterrada por el simbolismo, el modernismo, etc., vuelve a recuperarse en España a finales del s. XIX y, como apunta Díaz-Plaja (67) llega de la mano de la Institución Libre de Enseñanza, en esa revalorización del propio entorno que supo expresar tan bien uno de sus maestros, Manuel Bartolomé Cossío:

"... Hay quien no ve en el cielo más que en la piedra. Para quien la mira con amor, puede revelar la piedra maravillas del cielo... Así revela el arte la belleza implícita en las cosas en apariencia más vulgares... Todo es insignificante para el alma vulgar. Todo se hincha de maravillas en el alma selecta y educada..." (68).

En diversos autores de esos años iniciales del s. XX se reconoce la necesidad de una nueva mirada hacia el mundo exterior; uno de los primeros pensadores que concedería mucha importancia a este aspecto de la visión en el mundo moderno es Eugenio D'Ors, quien elige como tribuna un ensayo sobre uno de los pintores modernos más reverenciados por el s. XX: Paul Cézanne. Para D'Ors, "el hombre moderno adolece de miopía trascendental y de pereza por cuanto concierne a la visión y a la previsión lúcida de los objetos materiales. Esta enfermedad constituye la herencia de tantos siglos de abuso en el ejercicio de la abstracción" (69); del mismo modo, el pintor provenzal habría ofrecido - según el propio D'Ors - un principio de solución ante la gravedad del

diagnóstico: "el trabajo humilde y sincero del artista que hace lo que puede, reproduciendo como puede lo que antes vió como pudo. Es el camino hacia la depuración de su arte, hacia el momento del poder de la mirada" (70).

El texto concluye en que, para el crítico catalán, "el problema de los pintores contemporáneos es la incapacidad de ver exactamente y de ejecutar con precisión... las divisas actuales son equilibrio y estructura... El duro combate de Cézanne por lo objetivo es su lección" (71).

El discurso de Eugenio D'Ors, que apenas varía en ese aspecto en los años siguientes, terminará consagrando no sólo una determinada opción estética - el retorno a la forma clasicista - sino que llega a centrar la validez del arte moderno en el cumplimiento de un objetivo primordial: situar al objeto en el centro del nuevo universo artístico; así, incluso cuando hayan pasado diez años y D'Ors escriba su ensayo sobre otro de los grandes artistas, Pablo Picasso (72), hablará de cuatro fases en la evolución del arte moderno: Carnaval (con la pervivencia del impresionismo); Cuaresma, o la austeridad que supuso el cubismo; Piñata, que representarían el fauvismo y el expresionismo; y Pascua, que se corresponde con esos años veinte y que define como "Pascua de Resurrección, renuevo de las tendencias eternas, serena categoría de la historia del arte en que los hombres se sentirán curados por fin de esa especie de oftalmía trascendental, que durante tanto tiempo ha cegado sus ojos y entorpecido sus manos ante la tranquila objetividad..." (73).

Para D'Ors, el protagonismo de los objetos en la pintura define del arte clásico, eterno, cuya salud está llamada, no obstante, a sufrir diversas "recaídas", término que utilizaba para definir el impresionismo. No deja de resultar curioso que, pese a otorgar idéntico protagonismo al objeto, Guillermo de Torre reflexione en el sentido

contrario, y considere que el clasicismo mal entendido sí supone la "recaída" de la enfermedad que sufren periódicamente las vanguardias (74). Esa gran evasión hacia el valor plástico del arte, esa recuperación del objeto, se inscribe en el mismo proceso que Ortega y Gasset definiría por esos años como "deshumanización", pese a lo mal que fue entendido por sus contemporáneos, puesto que lo que el filósofo reclama del naciente arte moderno es que se libere del exceso de sentimentalismo - de lo demasiado humano - y, de esa forma, quede desnudo, en su verdadera dimensión humana, que tendrá su paralelo en la literatura con los poetas de la generación del 27, sobre todo en una obra como *Cántico* de Jorge Guillén (75).

También en la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos el objeto adquirirá especial relevancia, y será uno de sus participantes, el uruguayo Barradas, quien descubre todo el esplendor de la materia:

"... Siempre en la pintura de Barradas hay una sugestión de calidad de materiales, pero no a la manera imitativa de la pintura verista que trataba de hacer parecidas al natural las calidades de las materias copiadas en el lienzo. Barradas no trata de imitar, parece como si tratara de plasmar cada creación en la substancia no ya plástica, sino protoplasmática que convenga más con la esencia de su obra" (76).

Por su parte, Francisco Alcántara, a la vista de los cuadros presentes en aquella Exposición, reconoce que existe "la necesidad de que el alma moderna penetre en lo más hondo de los seres y las cosas y allí trabee amoroso e íntimo coloquio con sus misteriosas esencias. Porque a estas profundidades no se llega más que con los instrumentos técnicos y sentimentales que el arte revolucionario ha creado para que la sensación consiga sensibilizar a su vez los ámbitos de la vida" (77).

Y, por último, Moreno Villa no dudará en afirmar que "el 'concepto de las cosas' es otro término que se oye a diario en la jerga

profesional y acaso sea el que más aleje lo moderno de lo impresionista... Los modernos, en contra, parten del concepto de las cosas, del concepto del cacharro, o del monte o del cuerpo humano. Dibujan y somborean según el concepto que tienen de ellos, gracias al tacto, más que a la vista... Un esfuerzo evidente en pro del 'concepto de las cosas' representan los últimos cuadros de Benjamín Palencia..." (78), definiendo a Dalí como "otro de los típicamente apasionados de la nueva visión e inteligencia de la nueva pintura..." (79).



3. Palencia, *Naturaleza muerta*

(*Revista de Occidente*, Madrid, julio 1925)

II.6.4. EL LABERINTO DE LAS FIGURACIONES EN EL ARTE ESPAÑOL DE LA DÉCADA DE LOS AÑOS VEINTE

El comienzo de la Primera Guerra Mundial había supuesto para el arte europeo, entre otras consecuencias, el final de la colaboración entre Picasso y Braque y sus respectivos cubismos; en términos más generales, la destrucción y muerte masivas del conflicto bélico llevó a un estado de angustia que empujó a muchos artistas europeos a replantear sus objetivos y, en no pocos casos, a volver la vista hacia formas artísticas menos radicales, de modo que el final de la guerra, y la

nueva alegría de vivir que vino implícita, abrió las puertas de un arte figurativo, más amable y sensual.

El mapa de las extensas posibilidades que se ofrecían a uno de esos artistas que volvía a la figuración (80) ofrece una enorme complejidad, por lo que esa llamada "vuelta al orden" no es, ni mucho menos, unívoca, sino que sería más correcto hablar de "vuelta a los órdenes" o a las figuraciones; en esos momentos de recobrada plenitud de vida serán muchas las fuentes de inspiración disponibles para los artistas que aspiren al orden y al equilibrio. Por ello, al menos en lo que respecta a las bellas artes, los años veinte tienen mucho más de "felices" que de "locos", y en ellos triunfa la figuración, que nunca fue entendida como retroceso en la evolución de las respectivas carreras artísticas sino, por el contrario, como complemento idóneo, que servía para redescubrir el valor expresivo de línea, forma y volumen o, en el otro supuesto, como un momento de respiro tras las dos batallas, la de las armas y la de vanguardias como el cubismo o el futurismo.

En España, esa vuelta al orden se comenzó a intuir de manera casi contemporánea al resto de Europa, siendo fundamental, en los primeros años veinte, el protagonismo de algunas revistas culturales como suministradoras del substrato común de "clasicismo moderno" a una parte considerable de jóvenes artistas de modo que, cuando se inaugure en 1925 la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, muchos de ellos - Palencia, Dalí, Bores, entre otros - se hallan en disposición de mostrar sus interpretaciones personales de ese fenómeno de las nuevas figuraciones. Eugenio Carmona ha sido de los primeros en interesarse por las vías de introducción de las figuraciones europeas en el arte español (81); no obstante, aún quedan muchos aspectos por aclarar en ese interesante, por complejo, debate.

Así, en 1920, el único número que publicó *Reflector* (82) establecía un interesante *pendant* entre una obra cubista y un arlequín

clasicista de Picasso, ilustrando un artículo de Guillermo de Torre (83); dos años más tarde será la revista *Horizonte* la que, además de publicar en toda su extensión un artículo fundamental de Marjan Paszkiewicz sobre el fenómeno de las nuevas figuraciones en Europa (84), presente dos series de dibujos de línea ingresca-picassiana, firmados por Benjamín Palencia (85) y José María Ucelay, éste en el núm. 5 y último de la revista, sin fechar pero dentro del mismo año 1923.

REFLECTOR



Dibujo cubista de Pablo Picasso

(Reproducido con autorización de P. Rosenberg)

PABLO PICASSO.—Faro de sugerencias ergopictóricas en la planimetría postempresarial: vértice confluyente de las angulares corrientes superadoras e innovadoras; proscuro e epigono, simultáneamente, de los movimientos más audaces e intensos que han fecundado toda la pintura contemporánea.—La personalidad polidrica de Picasso rasga las definiciones unilaterales. Imposible sintetizar su heteronimia panorámica. (Problemas, torales, multiformes) siempre inquieto y conmovido del colapso anhelo devedistal. Innovador, orientador nórdico y desorientador humorista, no ha vacilado en llegar, a veces, hasta la fama inventando, para martirio júbilo de sus imitadores, algunos estismos fugaces como el epatoplismo y el cromatismo. Su obra es múltiple, conmovedora y polifónica: desde el *Grave e Clameur*, de Ginebra a Toulouse-Lautrec, de *Matthias e Ingres*. Ha aquí una de las trayectorias recorridas y algunas de las salones nominales que marca la filiación de la pintura picassiana. No hay por qué reprochar a este ludiero pictórico la autenticidad de talidante, pero sí ha olvidado y desperdiciado sus intenciones secretas. Picasso es un resumen de grandiosos funidos e sus oportunos orgánicos. En sus obras grandes segmentos del Arte antiguo y del Arte generalmente contemporáneo. Conociendo a Picasso, se interpreta y

12

REFLECTOR



Pablo Picasso. ARLEQUIN

(Reproducido con autorización de P. Rosenberg)

se ama toda la pintura norisina.—Su figura tiene, desde hace años, una altitud magistral, una calidad depurada y una potencia suscitadora de estelas admirativas y epigónicas. Español—y malagueño de nacimiento—, Picasso ha sido, y sigue siendo, el animatore de la pintura nueva. Ante él, los críticos a fines prenden las gaviolas de su protección verbal, iluminando los horizontes hiperdimensionales de su Arte. «Picasso ha inventado todo» dice André Salmon en un estudio fervoroso de *L'Esprit Nouveau*.—Picasso está sólo e imper entre el cielo y la tierra. El Arte actual y el Arte futuro despiertan ante su bienhechora uranía. Su obra se sitúa en diversos sectores marcados por la época de los Salimbanchus, la época Azul y la época Rosa, anteriores al Cubismo. No obstante haber sido con Matisse, Derain y Braque un iniciador del retorno primitivista, al descubrir y renovar los primeros ídolos del Arte Negro, y el inductor bálico del cubismo, se «pourvoyeur» hoy no se su jefe, como decía Salmon, «inducteur al desuso de la escuela cubista, Picasso, epigono, lo defende. No se puede escribir a Picasso sin sostener al cubismo y los cubistas. Para poder apreciar Picasso y su Arte.—«que, paralelamente, pueden verse dos dibujos representativos del Picassismo inventado y «carácter su venial cubismo, dróico y uso de sus patrones Arlequines dibujado con un sobre conocimiento punyente.—G. de T.

(Reflector, Madrid, núm. 1, 1-XII-1920)

Desde un extremo de la Península, Galicia, Ronsel — cuyos únicos seis números se suceden entre mayo y noviembre de 1924 — afianzaría aún más ese edificio que la “vuelta al orden” estaba levantando en España a través de las revistas culturales más renovadoras, y así podemos encontrar en sus páginas a un Guillermo de Torre que parece seguir los pasos del personaje a quien analiza, Guillaume Apollinaire, y de uno de sus últimos textos, “L’Esprit nouveau et les poètes” (86):

"Su agilidad mental le permitía saltar de una a otra orilla, con elegancia y sin esfuerzo. Cubismo y clasicismo: Engarce de una acendrada tradición con el hilo de la más equilibrada seguridad... se diría que hasta llegó a prever la reacción que hoy se inicia - por lasitud o por torpeza para continuar, más que por una necesidad efectiva -. Y se anticipó a cierta vaga comezón clasicista de hoy (mas entendámonos: clasicismo actual, de lo moderno y no neo-clasicismo: clasicismo en el sentido de perfección, cuadratura y estabilidad de los nuevos módulos...) cuando en su mejor ensayo, en su testamento estético: *L'Esprit Nouveau et les poètes* (diciembre de 1918, *Mercure de France*) escribía: '*L'Esprit Nouveau se réclame avant tout de l'ordre et du devoir qui sont les grandes qualités classiques par quoi se manifeste le plus hautement l'esprit français*'..." (87).

Junto a esas revistas - *Reflector*, *Horizonte*, *Índice* (88), *Ronsel* - la coruñesa *Alfar* se distinguirá en esa promoción del nuevo arte figurativo español y, por ejemplo, reproduce el texto de la conferencia - *De las posibilidades de la pintura* - que Juan Gris, pintor que tanta influencia tendría en el arte español de los años veinte, había pronunciado el 15-IV-1924 en el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos de La Sorbona, en París, así como lienzos de su última producción, significativamente imbuidos de clasicismo (89). En ese mismo número, el escritor Benjamín Jarnés proclamaba, con casi imperceptible ironía, el triunfo del arte figurativo en España :

"Desdeñemos toda norma estética que no goce de su bello y peculiar entorno... Se ha proclamado la buena salud para todo. También el arte debe gozarla, aunque sin apelar mucho al deporte. Ni hambre ni sed: Serenidad perfecta y pulsación normal. Con las recetas de Picasso - y de los amigos de Picasso - podemos ya cocinar en el arte sin quemarnos los dedos..."

A pleno sol, baño y sonrisa. Limpieza y alegría pueden no ser aún serenidad, salud perfecta... Pero ya pueden ser arte, y arte nuevo" (90).

II.6.4.1. LA TRADICIÓN FRANCESA

Son tres, principalmente, los países que suministran a toda Europa modelos de nuevas figuraciones en la segunda década del s. XX: Francia, Italia y Alemania. En el país galo se suceden los acontecimientos en un mismo sentido; así, por ejemplo, los maestros Picasso y Matisse, tras el cambio de dirección operado hacia un personal clasicismo, se muestran ante los ojos de los demás artistas como un primer momento de síntesis, de recuento de fuerzas; por otra parte, en el público francés se consolida un gusto hacia la figuración que acabará consagrando dos fenómenos como el Salon des Artistes Français - con artistas como Pougheon, Aubry o Crevel - y la Exposición Internacional de Artes Decorativas, ésta última celebrada en París en diciembre de 1925 y donde saldrá triunfante el "art déco".

Al mismo tiempo, se produce una fiebre por recuperar la propia tradición pictórica francesa, en una línea que conecta Cézanne, Courbet (91), Ingres, David... y Poussin; como sabemos, Ingres - su dibujo casi abstracto, su depuración de volúmenes - representa una clara referencia para algunos jóvenes artistas españoles de los años veinte, como Gregorio Prieto, Manuel Ángeles Ortiz y, principalmente, Salvador Dalí, quien en su primera Exposición individual en las Galerías Dalmau, celebrada en noviembre de 1925, no dudará en reproducir diversos aforismos de Ingres respecto a la primacía del dibujo, como producto intelectual, sobre el color. El dibujo ingresco también llegaría a España, no olvidemos, a través de la interpretación personal Juan Gris (92) y, en especial, de Pablo Picasso quien, tras su viaje por Italia en 1917, parecía haber afilado su lápiz en esa dirección.

Al mismo tiempo, Poussin será revalorizado porque desde el s. XVII sintetiza - para la cultura francesa, y europea en general - tanto el aprendizaje en el arte italiano del Renacimiento y de la Antigüedad como el mejor clasicismo francés; en mayor medida que Ingres, Poussin ofrecía para los artistas posteriores ese ideal de equilibrio en la composición del cuadro y en los gestos de las personajes. En consecuencia, esa afinidad espiritual con pintores como Ingres o Poussin produce en Francia la más temprana recuperación de los valores clásicos desde el punto de vista teórico, y así André Lhote, antiguo miembro de la Section d'Or (93) y que había sido uno de los formuladores teóricos del "día después" del cubismo orienta, ya en 1917, su timón hacia un nuevo puerto:

"Nuestro único interés será reintegrar en la tradición clásica lo que, en el esfuerzo de la última generación de pintores es compatible con la verdad eterna de la pintura" (94).

En paralelo, André Salmon, escritor que tanto influiría, por ejemplo, en el pensamiento estético de Manuel Abril y de sus criterios para seleccionar la obra de la primera Exposición de la SAI (95), comienza a reconsiderar el papel que le estará designado al orden clásico en la biografía del arte moderno, publicando en 1920 *L'Art vivant. Artistes d'hier et d'aujourd'hui* (96), donde plantea ya la necesidad de compromiso entre el arte clásico y arte moderno:

"Certes, l'Ordre classique nous satisfait; mais ce qui prouve la faiblesse des néo-classiques c'est qu'ils n'ont pas eu de critique d'art moins aisée que la critique littéraire. Je m'étonne seulement que nos classiques soient incapables d'adopter un seul peintre contemporain..." (97).

Salmon define el nuevo horizonte clásico como una alternativa tan válida al estéril academicismo como lo habían sido, antes de la Gran Guerra, los furores vanguardistas; en cierto modo, considera que sin la

titánica labor experimental de las vanguardias que llamamos "históricas" no sería posible el nuevo clasicismo:

"Nous voici... aux premiers jours d'une indiscutable renaissance... C'était bien la peine d'avoir tant travaillé, tant appris, tant appris à oublier! tant interrogé, tant découvert afin d'être à jamais délivré des chaînes de l'esprit décoratif pour aboutir à un idéal..." (98).

En *L'Art vivant*, Salmon no está ofreciendo previsiones de futuro, sino describiendo con precisión el panorama de la pintura francesa, en el que hacía destacar los nombres de Maurice Denis, Vallotton, Marquet, Rouault, Jules Flandrin, Raoul Dufy, Othon Friesz... y, sobre todo, de André Derain, a quien define como "el regulador" y a quien dedicará un valioso ensayo en 1924, en el que afirma que Derain "a retrouvé la première des voies classiques dissimulés par les brouillards classiques... L'audace soutenue et la témérité dominée pour atteindre à l'ordre, a-t-on dit. C'est cela. Le feu du sacrifice devint la courbe qui lie ces vertus contraires..." (99).

En realidad, la figura de André Derain había sido recuperada muchos años antes, siendo Apollinaire uno de los primeros en profetizar, en el prólogo al catálogo de la Exposición Derain en la Galería Paul Guillaume (octubre de 1916) la importancia que su arte adquiriría en Europa, arte que parecía investido de una nueva grandiosidad clásica:

"(L'art de A. Derain) est maintenant empreint de cette grandeur expressive que l'on pourrait dire antique. Elle lui vient des maîtres et aussi des anciennes écoles françaises... C'est en encourageant l'audace et en tempérant la témérité que l'on réalise l'ordre... Derain retrouva, prudemment, avec des reprises de soi qu'il faut trouver le secret perdu de la construction..." (100).

También André Lhote coincidirá con Apollinaire en situar a Derain como cabeza visible de todo un movimiento generalizado en Europa de vuelta a la figuración:

"L'esprit nouveau souffle... en plus de vingt ateliers et un grand artiste en est avant tous les autres emplí et inspiré. La renaissance, proche, a trouvé son premier artisan en Derain, le plus grand des artistes français vivants..." (101).

Por lo que respecta a España, casi podemos afirmar que Derain era tan conocido como Picasso y que, de hecho, cuando se inaugure la primera Exposición de la SAI (mayo de 1925), será utilizado tantas veces el nombre de Derain que se convierte en el mejor testimonio de la influencia que su arte había tenido sobre los artistas españoles renovadores. Así, José Moreno Villa definirá las obras de Salvador Dalí en la Exposición de los "Ibéricos", como las de un artista al que "le atrae tanto Ozenfant como Derain o Togores. Trabaja más con volúmenes que con planos y... creo que se afirmará cada vez más en el clasicismo" (102) y como un artista que "lleva dentro toda la pintura que arranca del cubismo y está en lo neoclásico; es decir: de Picasso a Derain..." (103). También califica el arte de Benjamín Palencia en términos de afinidad al pintor francés, puesto que "su fase última (de Benjamín Palencia) se distingue principalmente por la diafanidad, la limpieza de lente Zeis que domina de modo igual en la superficie del lienzo. Consigue con esa técnica efectos muy personales y raros. Es una técnica que empareja ideológicamente con la de Derain en algunos puntos..." (104).

El mismo autor, Moreno Villa, concluirá defendiendo la absoluta modernidad del clasicismo personal de Derain y su influencia sobre los artistas modernos, quienes "si luego dejan que la luz penetre en el cuadro, es a condición de que no perturbe, ofusque o descomponga la forma, sino que, depositándose tranquilamente, la vigorice y subraye. Lo mismo hacían los pintores del 500 y en esto se basan los críticos para

hablar del neoclasicismo "derainiano". Conviene advertir, sin embargo, que son siempre inconfundibles los movimientos neoclásicos de una época con los de otra, porque lo actual lleva dentro muchas conquistas imborrables..." (105).

Estas influencias de André Derain sobre los artistas españoles renovadores son evidentes en cuadros de Benjamín Palencia (106) o Salvador Dalí (107), que traducen de manera casi literal la volumetría de *La chapelle*, obra de Derain que acompañaba al texto homónimo de André



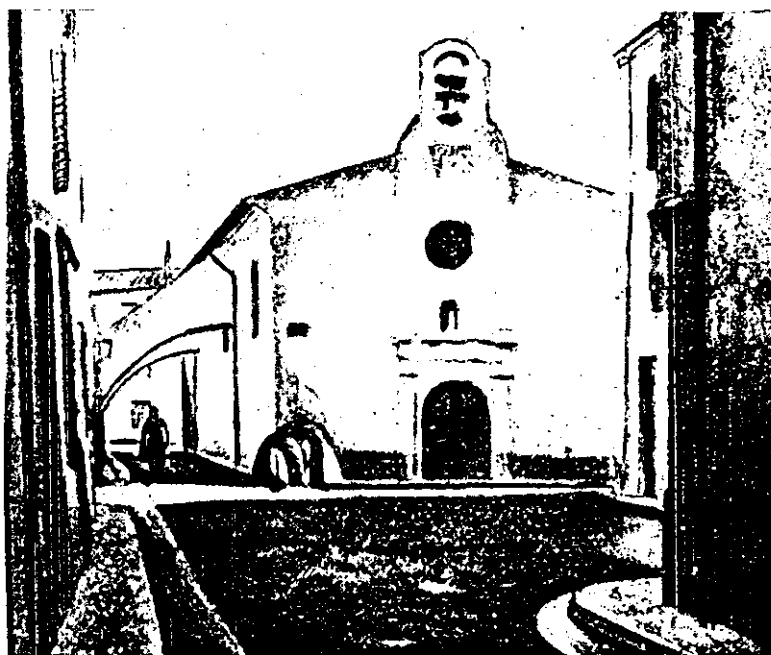
Dalí, *Port Alguer, Cadaqués* (1924)

Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.

Figueras, Fund. Gala-Dalí

Salmon (108); otra ilustración de ese mismo libro, *La Route de Beauvais*, de 1909 (109), así como el cuadro *Pinar, Cassis* (1907, Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm., Musée Cantini, Marsella) se sitúan en el origen de cuadros de Salvador Dalí como *La estación de Figueras* (1924, Óleo sobre lienzo, 50 x 51 cm., Col. particular) y de Gabriel García Maroto como *Escorzo del viaducto* (1920, Óleo sobre lienzo, 70,5 x 73 cm., Col.

particular), pintura que sí estuvo presente en la Exposición de los Artistas Ibéricos de 1925. Junto a esa influencia, decimos, existe otro fenómeno de origen francés que pensamos tuvo una relación directa con la imagen que se formó entre nosotros sobre el retorno al orden: la distribución en España de una empresa cultural tan interesante como la *Nouvelle Revue Française*.



Derain, *La chapelle* (1921)

II.6.4.1.1. LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE Y SU INFLUENCIA EN LA NUEVA FIGURACIÓN ESPAÑOLA

Antes de proceder al análisis de los objetivos y contenidos de la *Nouvelle Revue Française*, hemos de justificar la inclusión de este apartado en la tesis por el hecho de que tenemos constancia que dicha publicación fue distribuida por toda España (110) y, por ejemplo, en

Madrid era vendida en la Librería Nacional y Extranjera, que estaba situada en c./Caballero de Gracia, 60 (111).

La revista francesa (a la que denominaremos en adelante como hacían sus contemporáneos, *NRF*) comenzó su aparición mensual en octubre de 1908 y permaneció activa hasta los años treinta, con el obligado paréntesis que impondría la guerra entre 1914 y 1919. Su época más brillante coincide ~~con~~ con la dirección de Jacques Rivière, muerto en febrero de 1925, que logró comprometer en la revista a un gran número de escritores y poetas franceses como Jean Cocteau, Marcel Proust, André Gide, Jean Cassou, Jean Giraudoux o Paul Fierens. Por lo que se refiere al apartado dedicado a las artes plásticas, será André Lhote el principal responsable en la revista, si bien hay continuas menciones al arte francés y europeo contemporáneos; en todas estas crónicas se consolida, desde la propia revista, una imagen concreta del arte europeo, imagen que proclamará el nuevo imperio de la "vuelta al orden". Ya en febrero de 1914 François-Paul Alibert recupera la importancia del arte de Ingres en la pintura moderna: "La logique de la forme, quand elle est poussée à ce degré de rigueur et de profondeur, c'est la vie elle-même captée au point de départ de ses mouvements les plus subtils... David, Ingres, Manet, l'admirable filiation française!" (112).

En ese mismo número de la *NRF* se comenta la Exposición Cézanne en la Galería Bernheim Jeune con la convicción de que su arte iba a determinar el futuro de la pintura moderna:

"Les années qui passent sur l'oeuvre de Cézanne, loin de la compromettre, la consolident... Cézanne est bien le plus grand peintre qui ait paru depuis Ingres... Peindre, pour lui, c'est amener leurs relations naturelles à correspondre aux relations naturelles des choses" (113).



Derain, *la route de Beauvais* (1909)

Ingres, Cézanne, Manet... son nombres que ya comienzan a ser asociados por la NRF como precedentes de un espíritu actual, en el que también se incluye a Pablo Picasso, de quien Henri Ghéon lamenta, en 1914, que siga con sus experiencias cubistas y no se decida a liderar un nuevo clasicismo:

"C'est l'occasion de déplorer qu'un peintre aussi doué, dont on retrouve avec tant de plaisir après des années les premiers ouvrages et dont la manière ancienne en semble aller vers une solide consécration, adoptant la folie du jour, peigne aujourd'hui avec des timbre-poste, des enveloppes et des en-tête de journaux! L'homme qui a cerné d'un trait un peu dur, mais hardi et ferme... introduit dans ses essais décoratifs je ne sais quelle spiritualité troublante... quelle misère! Au milieu des novateurs d'hier, sa personnalité domine et il renonce à celle-ci. Passons" (114).

La guerra también paralizó temporalmente a la NRF, pero ésta resurgió a principios de 1919 y entre sus novedades respecto al apartado sobre artes plásticas la principal será la incorporación del pintor y crítico André Lhote. No por casualidad, uno de sus artículos más tempranos describe la primera visita que, tras la guerra, pudieron

realizar los pintores modernos como él a la tradicional cuna del arte francés, el Museo del Louvre. Ante la contemplación de los clásicos, Lhote - no en vano, sería él, junto a Roger Bissière, quien inventaría la expresión "rappel à l'ordre" para definir todo ese movimiento europeo de vuelta a la figuración (115) - se convencerá de que ése era un principio perfecto para la nueva andadura de la pintura europea:

"Il nous semblait à tous indispensable de nous faire une décisive opinion sur nos maîtres et en même temps de nous situer, nous autres naufragés dans l'Océan tourmenté de la peinture" (116) "Effacer soigneusement les traces du travail pour donner à l'oeuvre d'art l'apparence du naturel, c'est la méthode classique pure. Nous est-il permis de redevenir classiques dans ce sens?... Nous sommes venus chercher autre chose ici; une explication du malaise dont nous souffrons, une image de nous même réduite, mais déchiffrable" (117).

A continuación, define a los grandes pintores, que para él son, además de Ingres, Cézanne: "un des miracles qu'opère Cézanne consiste à faire rebondir l'esprit aux plus grandes hauteurs, en partant du plus bas possible. Le sublime pour lui en réside pas dans le sujet que l'on choisit, mais dans le résultat que l'on obtient à force de ferveur... Cet idéal est devenu celui des peintres modernes..." (118), Rafael, al que define sin pudor como uno de los héroes de la pintura (119) y Jacques-Louis David, "le prototype du peintre moderne, l'artisan de cette révolution qui se continue en nous... Le trait qu'il possède en commun avec les peintres traditionnels est celui qu'il nous est indispensable de conserver... Ce trait commun est la faculté de soumission à l'objet, cet effacement provisoire, mais primordial, du peintre devant la réalité" (120).

En los años siguientes, André Lhote abundará en estas opiniones, que podemos resumir en: defensa de los verdaderos clásicos, como Poussin, Ingres, Cézanne; ataque a la ramplona fórmula de figuración a la que había llegado el colectivo que triunfaba en el Salon des Artistes

Français y, en contraposición, aliento a los pintores modernos que, como Derain o Picasso, luchaban para lograr su propio "orden" por medio del esfuerzo personal, como dice, "en busca de alguna certeza":

"Le peintre moderne en quête d'une certitude, et qui n'épargne aucune occasion de demander conseil aux grands et aux petits événements artistiques, se trouve en ce moment par quatre manifestations... Le Louvre a achevé l'installation nouvelle de la salle des États, où regnente Ingres, Delacroix, Corot et Courbet... Picasso montre chez Paul Rosenberg, pour la première fois, un ensemble de ses oeuvres peintes..." (121).

II.6.4.2. ITALIA

Después de la primera década del s. XX, el obligado viaje a París fue sustituido por el viaje a Italia para gran parte de aquellos artistas que pretendían elaborar una propuesta moderna de figuración; respecto al arte español contemporáneo, Italia no se ofrece como vía de una sola dirección, sino de múltiples, de modo que se recuperan las enseñanzas de los primitivos - recuérdese la atracción que ejercería el pequeño cuadro de Andrea Mantegna que posee el Museo del Prado, *La muerte de la Virgen*, sobre el *Retrato de Luis Buñuel* (1924, Óleo sobre lienzo, 68,5 x 58,5 cm., MNCARS, Madrid) obra de Salvador Dalí -, el clasicismo del s. XVI (Rafael y, en menor medida, Miguel Angel) y el nuevo arte italiano que estaba siendo definido en esos años diez y veinte por la revista *Valori Plastici* (1918-1921) y, a continuación, por el grupo Novecento (122).

De hecho, muchos de los participantes en la primer Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos recogen todo ese cúmulo de información del arte italiano, del que expondrán sus interpretaciones personales en dicha muestra; además, cabe decir que esos artistas no sólo obtuvieron sus conclusiones a partir de revistas (123) o fotos, sino que muchos de ellos habían viajado por Italia en los años anteriores. Gabriel García Maroto visita en 1910 las localidades de Pisa, Florencia, Venecia (124); Roberto Fernández Balbuena había estudiado en 1914 en la Academia de

España en Roma; Jenaro Urrutia había estado en Italia en 1923; Arteta varios años antes, hacia 1905; del mismo modo, el pintor aragonés **Luis Berdejo Elipe**, pese a que había estado becado en París (de 1922 a 1924) por la Diputación de Teruel, debió prestar mucha atención a las colecciones de arte italiano en París, por ejemplo en el Museo del Louvre, porque no tardará en identificarse con el arte clasicista de Rafael, como se puede observar precisamente en la única obra que presentó a la Exposición de la SAI en 1925, *La fuente* (1922-1924, óleo sobre lienzo, 125 x 156 cm., Col. particular, Barcelona). No era difícil que los críticos y el público reconocieran esa afinidad espiritual del arte de Berdejo Elipe:

"... hermana, con equilibradísima soltura, cadencia, color y encanto humano, e incorpora las enseñanzas de unos pocos principios modernos a un clasicismo de ritmo que podríamos llamar rafaelesco..." (125).



Berdejo Elipe, *La fuente* (c. 1922)
Óleo sobre lienzo, 125 x 156 cm.
Barcelona, col. part.

"... Puede tomársele como índice de la dirección que parece ha de tomar el arte español en el inmediato futuro... Berdejo expone sólo un lienzo. Lo titula La Fuente y es una composición muy graciosa de varias figuras de mujer y un niño. Pintura italianizante con aires de tapiz. Una muestra más de ese neoclasicismo decorativo con raíces italianas..." (126).

Tampoco dudarán en recuperar la tradición pictórica italiana los tres artistas jóvenes que más destacarían en la Exposición: **Francisco Bores**, Benjamín Palencia y Salvador Dalí; respecto al primero de ellos, el propio artista denominaría esa etapa inicial, que data entre 1923 y 1925, como "clasicismo renovado", reconociendo en el mismo lugar que "por entonces yo pintaba con un estilo muy realista" (127). En las obras que expuso en el Salón de Artistas Ibéricos se apreciaba, por otra parte, que el arte italiano que le interesaba en esos momentos no era el del Renacimiento sino el de la más estricta contemporaneidad encarnada por la revista *Valori Plastici*. De todas las obras que presentó en aquella ocasión (núms. 40 a 55: *El cántaro y la botella*, *El maniquí azul*, *Retrato de Guillermo de Torre*, *Cacharros*, *Frutas*, *Autorretrato*, *La jarra de cristal*, *Tejados*, *Retrato de Apraiz*, *Trozo de habitación*, *El vaso negro*, *Los pies de la cama*, *Retrato de Pérez Ferrero*, *Coliflor*, *Café con leche*, *El maniquí rosa*), si exceptuamos los retratos, la mayoría de ellas tienen muchos puntos en común con las naturalezas muertas de Giorgio Morandi, si bien críticos como Juan de la Encina o Manuel Abril remontaban la influencia de estas obras de Bores a épocas anteriores del arte italiano:

"Francisco Bores nada tiene de cubista. Su voluntad marcha en línea recta hacia logros de tipo clásico. Busca primordialmente el rigor y la elegancia de la línea y la presencia categórica del volumen... Bores siente intensamente la solidez de la materia y trata de sujetarla al lienzo..." (128).

"Todo en este muchacho: buena educación, oficio e inventiva... Un muchacho con todas esas dotes, con una agilidad sorprendente que le hace ensayar todos los géneros y encontrar en todos lo mismo la gracia que la fuerza... evoluciona, sin embargo, en el sentido de la severidad..." (129).

En el fiel de la balanza, entre los extremos del clasicismo italiano antiguo y del contemporáneo, se sitúa **Benjamín Palencia**. Eugenio Carmona ofrece el dato de que el arquitecto Rafael López Egóñez y su protegido, Benjamín Palencia, estaban suscritos a la revista italiana *Valori Plastici* desde 1918 (130), influencias a las que añadiría la claridad del dibujo a línea, como se aprecia en la revista *Sí* (131), donde esas muchachas desnudas que dibuja Palencia entroncan directamente tanto con el Picasso que había viajado a Italia en 1917 y que interpreta el arte de Ingres, como con el frío dibujo del Gino



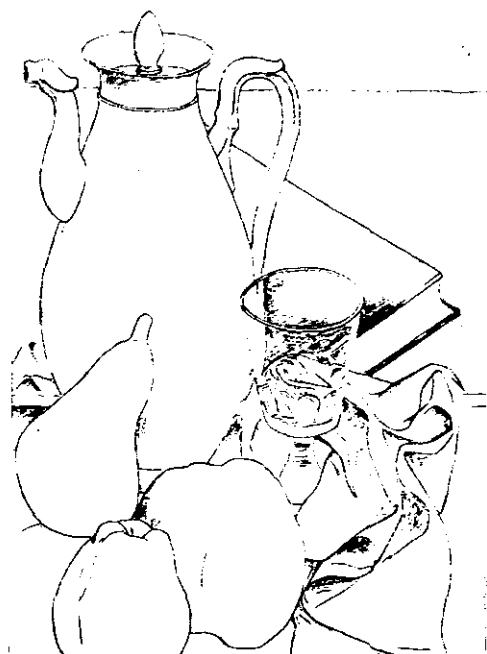
B. Palencia, *Desnudo*

(*Sí*, Madrid, núm. 1, julio 1925)

Severini (quien lo había aprendido, por otra parte, de Juan Gris) que había escrito e ilustrado en 1921 *Du Cubisme au Classicisme* (132).

Además, y pese a los rumbos en apariencia tan diferentes que emprendería el arte de Benjamín Palencia, éste siempre se manifestó en deuda con otro arte italiano (133), más antiguo pero más eterno en su opinión, y que él centra en la figura del florentino Giotto, a quien dedicaría un artículo en 1934; en dicho texto, establece una identidad íntima entre Giotto y determinados artistas europeos del s. XX (134) por lo que compartían de aspiraciones a la pureza del arte por medio de la construcción formal:

"Era necesario dar a la pintura una grandeza que el arte bizantino no tenía... para ello hacía falta construir y formar una pintura nueva: con la geometría, la luz y la sombra, creando volúmenes... El motivo de traer a nosotros la obra plástica de Giotto es debido a nuestra creencia de que la idea fundamental que le dio vida a su pintura es la que ha servido de piedra de toque a todo el sentido que anima hoy a las nuevas escuelas... la evolución del arte plástico desde la aparición del cubismo ha sido decisiva. Una nueva visión del mundo de la pintura se ha



Severini, *La tetera de porcelana* (c. 1922)

Tinta sobre papel, 48 x 31,5 cm.

Col. part.

impuesto de serias verdades espirituales... el valor plástico o metafísico de un trozo pintado por Giotto, Piero della Francesca o Rafael no podía pasar desapercibido para un temperamento de hoy de fina sensibilidad..." (135).

Estas opiniones ya se habían formado desde su juventud y tendrían su reflejo en algunas de las obras que expuso en la presentación de la Sociedad de Artistas Ibéricos; ante cuadros como *Bodegón* (1925, Óleo sobre lienzo, 50 x 35 cm., MNCARS, Madrid) o *Naturaleza muerta* (1925, Óleo sobre lienzo, 90,5 x 66 cm., MNCARS, Madrid), donde triunfa la nitidez de volúmenes y la estricta separación entre forma y fondo, la crítica de arte se expresaba en los siguientes términos:

"... aparecen paisajes y naturalezas muertas, cuadros y cuadros en donde ya la luz no ilumina los objetos con variantes imprevistas, ni los objetos se entretienen a servir de soporte a los epigramas de la luz. Todo se vuelve claro, estricto, impasible, científico, diríamos. Parece que una luz de quirófano, sin sombras ni reflejos, invisible, de cristal - 'de acero' exclamó Guillermo de Torre al ver los cuadros - iluminan los cuerpos todos, que adquieren una lúcida precisión de aparatos de física... Parece como si la 'luz de la verdad' hubiera adquirido existencia física para dar a la visión de los objetos la emoción y la belleza inteligente de un nítido exacto..." (136).

"Evoluciona con gran rapidez desde el campo impresionista al de la forma... algunos de sus cuadros tienen ya la luz tranquila de los clásicos y la diafanidad y reposo de las formas que el pintor nuevo desea..." (137).

"Aparece aquí Palencia muy sólido. Su preocupación no es sólo colorista, sino también constructiva. Muy en su hora. Palencia se preocupa de la estructura armoniosa de las cosas y, luego, de relacionarlas entre sí como en un todo arquitectónico" (138).



B. Palencia, *Desnudo*
(*Nuevo Mundo*, Madrid, 26-VI-1925)

Si antes dijimos que el sentimiento de lo italiano en Benjamín Palencia se situaba en equilibrio entre el arte pasado y actual, por el contrario localizamos en el extremo de la más decidida contemporaneidad a **Salvador Dalí**. Recordemos que Palencia y Dalí se habían conocido en 1924 gracias a su condición de alumnos de la Academia Libre de Pintura, dirigida por Julio Moisés, taller al que también acudían Francisco Bores (139), Moreno Villa y Maruja Mallo.

Dalí era, con toda seguridad, el artista joven más informado de las novedades que se estaban produciendo en Europa y, sobre todo, en Italia; sabemos que conocía el futurismo italiano de primera mano, puesto que poseía un ejemplar de *Pittura, Scultura Futuriste*, de Umberto Boccioni (140), a partir del cual realizó sus propias interpretaciones del movimiento italiano (141), hasta tal punto que las semejanzas que existen entre algunas obras futuristas dalinianas e italianas no dejan de asombrar. Así, por ejemplo, cuando Dalí realice una obra como *Caballo*

(1922, Tinta china sobre papel Ingres, 15 x 22 cm., Madrid, Col. Estalella), trabaja con modelos precedentes de Giacomo Balla (*Expansión dinámica + velocidad*, 1913, Óleo sobre lienzo, 65,5 x 108,5 cm., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma), y, en especial, de una obra de Luigi Russolo como *Dinamismo de un automóvil* (1912-1913, Óleo sobre lienzo, 106 x 140 cm., Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris), ésta última era, no en vano, una de las 51 reproducciones que incluía el libro de Umberto Boccioni.

Del mismo modo, ese peculiar divisionismo que aplicaron algunos pintores futuristas italianos como Giacomo Balla (*Chica que corre por el balcón*, 1912, Óleo sobre lienzo, 125 x 125 cm., Galleria d'Arte Moderna, Col. Grassi, Milán) y Gino Severini (*Expansión esférica de la luz*, c. 1913, Óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm., Paris, Col. particular) obtiene su correspondiente réplica en cuadros de Dalí como *Sin título. Paisaje en Madrid* (1922-1923, Óleo sobre papel, 30,1 x 35,8 cm., Col. particular), lo que no es casualidad, porque ambos artistas presentaban un total de once imágenes de sus cuadros en el mismo libro de Boccioni que estamos comentando.

Hacemos este énfasis en los instrumentos del futurismo italiano tanto por la clara influencia sobre el arte daliniano de la primera etapa, cuanto porque aún no han sido extraídas en profundidad las conclusiones que pudo extraer el joven Dalí de dicho libro (también existe otro ejemplar de esa misma época en la Asociación de Pintores y Escultores), que no sólo reproduce 51 imágenes de cuadros de Carrà, Russolo, Severini, Balla, Soffici y Boccioni, del que también se muestran nueve fotografías de sus esculturas, sino que aporta un dato, de igual o mayor importancia incluso, puesto que dicho volumen había sido concebido por los propios futuristas como enciclopedia del movimiento, puesto que, además del manifiesto de Boccioni, se adjuntan en su integridad los principales textos doctrinales del futurismo (142).

Al mismo tiempo que Dalí interpretaba el futurismo, se adentraba en el cubismo y experimentaba con los diversos instrumentos que la nueva figuración europea ponía a su disposición, como el dibujo derivado del triángulo Ingres- Picasso-Juan Gris, que también adoptarían otros jóvenes artistas como el Benjamín Palencia de la serie "Desnudos de muchachas" para la revista *Sí* (143). Recordemos que entre finales de febrero y mayo de 1917, Picasso pasó ocho semanas en Roma (144), donde había realizado los decorados para los ballets rusos de Diaghilev de la obra *Parade*, con música de Erik Satie y libreto de Jean Cocteau. Sin embargo, no debemos atribuir toda la influencia del clasicismo picassiano a esa breve estancia romana. El clasicismo en Picasso es un tema recurrente que, a lo largo de las décadas, ofrecerá posibilidades tan amplias como las que existen en *Los dos hermanos* (1906, Gouache sobre cartón, 80 x 59 cm., Musée Picasso, Paris), *Retrato de Gertrude Stein* (1906, Óleo sobre lienzo, 99,6 x 81,3 cm., Metropolitan Museum of Art, Nueva York) o el *Retrato de Sergei Diaghilev y Alfredo Selisberg* (1919, Carboncillo y lápiz, 63,5 x 49,5 cm., Musée Picasso, Paris).

En algunas obras de Dalí del 1922-1923 existe esa misma monumentalidad clásica picassiana, que se manifiesta de manera evidente en *Retrato de mi hermana y figura de Picasso* (1924, Óleo sobre lienzo, 104 x 75 cm., The Salvador Dalí Museum, San Petersburgo, Florida), a las que añadirá el aporte decisivo de André Derain y también del arte italiano contemporáneo de *Valori Plastici* (145), publicación de la que era representante en Barcelona el poeta Joan Salvat-Papasseit, íntimo amigo de Dalí. Sin solución de continuidad, como de hecho sucedería en Italia, Dalí accedería a las propuestas del grupo Novecento y, cuando se publique en 1921, a los contenidos del tratado de Gino Severini *Del Cubismo al Clasicismo*. Estas tres posibilidades italianas en torno a la figuración permitirán al arte de Salvador Dalí encontrar otra vía para sus ensayos en la figuración (146). De hecho, es el propio Dalí quien

cuenta cómo no tardó mucho tiempo en alternar sus experiencias dentro del cubismo con la búsqueda de un nuevo clasicismo:

"en el cubismo había un elemento de representación muy manifiesto... al mismo tiempo que hacía estos dibujos cada vez más rigurosos... ejecuté una serie de pinturas mitológicas en que intentaba sacar conclusiones positivas de mi experiencia cubista, ligando su lección de orden geométrico a los principios eternos de la tradición..." (147).

En mitad de ese proceso de conocimiento múltiple del arte europeo desde el cubismo, que concluirá hacia 1926, es curioso comprobar cómo Salvador Dalí afirmaba que sus intereses eran ya muy distintos:

"Yo que en ese tiempo era el único pintor de Madrid que comprendía y ejecutaba pinturas cubistas, pedía a los profesores rigor, conocimiento y la más exacta ciencia del dibujo, perspectiva, color..." (148).

En ese párrafo, el artista catalán no haría sino remitir de manera literal a alguno de los párrafos que Gino Severini había escrito en *Del cubismo al clasicismo*, donde afirma la necesidad de considerar la pintura también como oficio y como ciencia: "los pintores de hoy no saben nada de las verdaderas leyes del arte plástico... nada bueno es posible sin la Escuela... evidentemente, no una vieja Escuela... sino un Edificio, un Monumento totalmente nuevo desde la base hasta el techo... (Delacroix) nos da por fin algunas reglas generales claras sobre las relaciones de las líneas y de los colores, y sobre la manera de componer un cuadro... un método verdaderamente científico..." (149).

Como conclusión inicial a este análisis sobre las numerosas posibilidades artísticas que manejaba Salvador Dalí por esos años de 1923-1926, podemos establecer una primera consideración entre las obras que presenta a la Exposición de la SAI (núms. del catálogo 80 a 89: *Retrato*, *Retrato de Luis Buñuel*, *Bañista*, *Desnudo* y seis *Naturalezas*

muertas) y que distingue a las cuatro primeras como horizontes personales de figuración. Si *Retrato* - en realidad, se trataba de una versión previa a *Espalda de muchacha*, 1925, Óleo sobre lienzo, 103 x 73 cm., MNCARS, Madrid - obedecería más bien a una actualización de la mejor tradición mediterraneísta catalana, las otras tres, *Bañista* (1924, Óleo sobre tabla, 100 x 100 cm., Col. particular), *Retrato de Luis Buñuel* (1924, Óleo sobre lienzo, 68,5 x 58,5 cm., MNCARS, Madrid) y *Desnudo* (Óleo sobre cartulina, 46 x 48,5 cm., Col. Isabel García Lorca), se sitúan de lleno en el arte de Novecento y de Casorati.



Dalí, *Retrato de Luis Buñuel* (1924)

Óleo sobre lienzo, 68,5 x 58,5 cm.

Madrid, MNCARS

Respecto a las *naturalezas muertas* que presentó en la Exposición de la SAI, Santos Torroella ha ofrecido un exhaustivo recorrido por las obras que pudieron estar expuestas en el Retiro (150), así como de las

influencias, de nuevo muy diferentes entre sí, que reflejan esas composiciones: la impronta de Juan Gris y, sobre todo, del purismo de Ozenfant y Jeanneret y de su revista *L'Esprit Nouveau* (151), que Dalí leía son asiduidad y por otra parte, de *Valori Plastici*, principalmente de algunas obras que dicha revista reprodujo de Giorgio Morandi y Carrà, también del Severini (*La tetera de porcelana*, 1922-1923, Óleo sobre lienzo, 41 x 26,5 cm., Galleria dello Scudo, Verona) que había aprendido tanto de Juan Gris; todo ello sin olvidar el parentesco directo que se establece, por ejemplo, entre una obra de Dalí como *El bodegón de la sandía* (1924, Óleo sobre lienzo, 49,5 x 49,5 cm., Salvador Dalí Museum) con obras de Ardengo Soffici (152) como *Naturaleza muerta* (1914, Galleria Michaud) o *Fruta y licores* (1915, Milán, Col. particular), en las que incluso se repiten el esquema compositivo y las pinceladas breves, entrecortadas. Todas las naturalezas muertas que Dalí presentó en la Exposición de Artistas Ibéricos comparten un sólo rasgo en común, pero muy importante a nuestro parecer, como es el abandono de los dogmas cubistas, incluso en su versión más simplificada de la fase sintética, y, en su lugar, el convencimiento del propio Dalí, que adoptaba esas maneras post-cubistas, de que habían terminado los días del cubismo.

El envío de Dalí en dicha Exposición le coronó simbólicamente como el artista joven español más atrevido e inquieto; para Moreno Villa, sus influencias estaban claras y le situaban en el curso de la mejor pintura moderna:

"S. Dalí, catalán de Cadaqués (mejor que de Figueras) - centro cubista donde el impulsor Picasso puso las primeras piedras del cubismo y donde Derain levantó también varios cuadros - es, por ley de los tiempos y la geografía, un sostenedor de la tendencia arquitectónica constructiva y formal en pintura...

Son sus obras las que más protestas han suscitado en el visitante ingenuo. Y todo por los objetos que utiliza para sus construcciones plásticas. Este visitante dista todavía mucho de comprender y admitir

que entre la figura humana y un sifón no hay diferencias esenciales para un pintor como Dalí; que ambas son formas, como una columna o un capitel... Dalí presente cuadros cubistas y cuadros que se acercan al neoclásico. Le atrae tanto Ozenfant como Derain o Togores... creo que se afirmará cada vez más en el clasicismo...

Le he llamado 'el geómetra' porque sin seguir las huellas de Severini gusta de construcciones abstractas. Pero no siempre es tan adusto, es decir, no siempre se destaca tan a flor de lienzo la geometría en sus cuadros. Nunca falta, pero en el Desnudo femenino y en el Retrato de Luis Buñuel queda guardada como el alma..." (153).

"No ha conocido la hora de los balbuceos y de las blanduras. Siempre parece haberle atraído la articulación, la arquitectura, la construcción. Sólo que antes, en la hora - o mejor, en el cuarto de hora - del cubismo, se figuraba que había que construir como los relojeros, y ahora ha aprendido a construir como las madres... De aquí ya se pasa - el cubismo era el primer curso; lo presente puede formar el segundo - a aquella asignatura que debe llamarse 'práctica de los valores de eternidad'..." (154).

Desde los medios de prensa barceloneses, es significativo que el complejo edificio de las figuraciones en Salvador Dalí quedara reducido a lo que se consideraba la resurrección del eterno arte noucentista:

"... se alza una fuerza nueva y bella realidad catalana: Salvador Dalí, robusta de arte, plena de la divina embriaguez de la juventud ¡Qué firmeza y qué gracia! ¡Qué sabiduría y qué seny!. Nuestro seny ancestral, mediterráneo, creador... Toda arbitrariedad tiene aquí su razón y todas las audacias su assenyament. Color y forma buscan por los caminos modernísimos - no le asusta a Dalí la ágil acrobacia del cubismo - restablecer la pureza original...

Cabe apuntar el nombre catalán de Dalí como promesa del gran pintor que, en espera del futuro, nos da hoy su juventud triunfadora..." (155).

Respecto a la evolución personal de Dalí, pensamos que la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos le sirvió para acentuar su interés en las nuevas figuraciones (en estrecho contacto con Barradas, Moreno Villa, Boreas o Palencia), en un proceso que aún continuaría algunos meses más, siendo 1926 el año en que se expresa con mayor convicción sobre ese nuevo clasicismo. Ya con motivo de su primera Exposición individual en las Galerías Dalmau, noviembre de 1925, sorprendió mucho esa modernidad absoluta de la figuración daliniana, y Rafael Benet podía afirmar que "por este parecido italiano, el joven ampurdanés parece más un decorador que un pintor. En su tendencia menos abstracta se anuncia el neoclasicismo a la manera de Casorati y hasta el más académico de Ubaldo Oppi" (156). En esa etapa de experimentación con las propuestas figurativas contemporáneas, debemos inscribir la carta que envía a Luis Buñuel en enero de 1926:

"He pasado
una temporada en Cadaqués de semi salvage
bañandome y pintando mucho, después
otra temporada en Barcelona:
Ballets rusos, Eestravvinski, Picasso, Juan Gris!!! ect.

x

x x

Ingres... Rafael, era inevitable, si se
tiene la paciencia de volver aprender
a dibujar, creo no obstante que habrá
que seguir inquietandose, o
mejor alegrandose de Ozenfant
i de los puentes metálicos..."(157).

El segundo hito en esos meses en que Dalí aún no ha viajado a París y Holanda, pero en los que ya realiza obras de un marcado

objetivismo, es la publicación (en abril de 1926) del poema que Federico García Lorca dedicó a Salvador Dalí y que tituló *Oda a Salvador Dalí* (158). En nuestra opinión no estaríamos ante un elogio del cubismo daliniano - en ese abril de 1926 muy sobrepasado por el propio artista - sino, más bien, ante la esperanza en que las nuevas figuraciones que estaba ensayando Dalí podían ser una alternativa válida para el arte español; de hecho, Lorca no hace sino adaptar el lenguaje de su "Oda" a la pintura que estaba realizando Dalí, y para ello utiliza unos términos que encajan perfectamente con esa "fría figuración geométrica" - derivada del Novecento y de Gino Severini - que, como veremos más adelante, coincidirán en resaltar todos los críticos de arte que valoraron la pintura de Dalí en 1925 y 1926. Esos términos a los que aludimos son de la siguiente naturaleza: "pura sintaxis del acero... Los pintores modernos en sus blancos estudios, cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada... El aire pulimenta su prisma sobre el mar y el horizonte sube como un gran acueducto... mares de plomo... Un deseo de formas y límites nos gana. Viene el hombre, que mide con el metro amarillo... Alma higiénica, vives sobre mármoles nuevos... pides la luz que anima la copa del olivo. Ancha luz de Minerva, constructora de andamios... Pides la luz antigua que se queda en la frente... Dice el compás de acero su corto verso elástico. Desconocidas islas desmiente ya la esfera. Dice la línea recta su vertical esfuerzo y los sabios cristales cantan sus geometrías..." (159).

II.6.4.3. ALEMANIA

La posibilidad de un referente germánico en la joven pintura española hacia 1925 está aún sin concretar, pero debemos tenerla muy en cuenta si pensamos hasta qué punto la cultura española, en especial una parte importante de la intelectualidad que trabajaba en Madrid, estaba íntimamente relacionada con el pensamiento de origen alemán. De todos es conocido la formación en Alemania de José Moreno Villa, Juan de la Encina y, antes que ellos dos, de José Ortega y Gasset; ellos serán la

principal puerta de entrada de textos e ideas alemanes, traduciendo e interpretando libros de arte, literatura y filosofía.

En el caso de José Ortega y Gasset, su formación germánica se produce a principios de siglo (160), siendo introductor de las teorías formalistas de origen alemán en España (161), tanto de Worringer cuanto de Wölfflin o Lipps, de quienes se produce al principio de los años veinte una asimilación por parte de algunos intelectuales españoles, que pudieron contar con traducciones de obras como *La esencia del estilo gótico* (162), *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, que traduce José Moreno Villa en 1924 (163) y *Los fundamentos de la Estética* (164).

No es de extrañar que José Moreno Villa, que había traducido la obra de Wölfflin *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, se muestre como un partidario del formalismo, que se encargaría de difundir, por ejemplo, en una conferencia que pronuncia el 24 de enero de 1925 (sólo cuatro meses de la inauguración de la primera Exposición de la SAI) en el Museo del Prado y que tituló "Tras la morfología de Rubens" (165). En la interpretación que Moreno Villa hace del pintor barroco flamenco, pronto deja traslucir expresiones tan características del formalismo como las siguientes:

"... su voluntad estilística le impulsaba lejos de la belleza plástica usada hasta entonces" (166)... Es un deleite para el hombre analítico que los elementos de una obra, por diferentes que sean, van cargados de una misma voluntad estilística. Procede después a comentar algunos cuadros de Rubens según los esquemas compositivos que adoptan, las líneas predominantes, el manejo del color como recurso no sólo pictórico sino psicológico, "en el modo de distribuir las manchas y en el modo de pintar" (167).

Pero la recepción de lo germánico en el arte español de principios del s. XX no quedó limitada, ni mucho menos, a la Exposición de teorías formalistas. Casi al mismo tiempo, otras dos corrientes artísticas alemanas serán objeto de atención para algunos artistas españoles: la Bauhaus y los primeros síntomas de la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*); por lo que respecta a la influencia de algunos presupuestos de la Bauhaus de Weimar en el arte español, remitimos al apartado III.5.2.3., sin olvidar que el propio Manuel Abril, el principal promotor de la Sociedad de Artistas Ibéricos durante su existencia, poseía en su biblioteca particular un ejemplar de la enciclopédica obra *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923* (168). Algunas de las conclusiones que extraerá Manuel Abril de dicho libro para utilizar en la Sociedad de Artistas Ibéricos son de carácter externo, por ejemplo, las portadas de los dos únicos números de *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos* (sept. 1932 y junio 1933) se basan en la monumentalidad y limpieza de perfiles de los números romanos I y II que aparecen en el índice de dicha publicación de la Bauhaus.

Entre las conclusiones de mayor calado teórico, la principal podría ser que dicha publicación alemana respaldó a Manuel Abril en su convicción de la vigencia del cubismo - que él creía en el origen de las realizaciones de la Bauhaus - en algunos países centroeuropeos en los años veinte, y que conformará, por ejemplo, uno de los ejes de su conferencia en la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, en mayo de 1925 (169); en esa misma publicación de la Bauhaus, y continuamos así analizando la influencia del arte alemán moderno sobre el español, se publican dos cuadros de Lionel Feininger (1920, *Viaducto*) (170) y de J. Driesch (1919, Óleo sobre lienzo) (171) donde la presencia física de los objetos, que se hace monumental gracias a una geometrización de los volúmenes, se sitúa en la órbita de algunas obras que presentó, por ejemplo, Benjamín Palencia en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925.

La tercera alternativa que asimiló el arte español moderno de Alemania es aquella que, de manera casi simultánea, le liga a los primeros intentos de la Nueva Objetividad (172). Es muy difícil saber si



Bores, *Autorretrato* (1924)
Óleo sobre lienzo, 51 x 46 cm.
Madrid, col. part.

pudo influir en las obras de algunos de los artistas presentes en la Exposición de la SAI, aunque tienen mucho de ello por ejemplo, el *Autorretrato* (1924, Óleo sobre lienzo, 51 x 46 cm., Col. particular) de Francisco Bores o el *Retrato de Buñuel* (1924, Óleo sobre lienzo, 68,5 x 58,5 cm., MNCARS, Madrid) por Dalí - en el caso del pintor ampurdanés no deben ignorarse las posibles influencias de otro artista catalán como Feliu Elías, cuyo realismo objetivo era muy conocido por exposiciones en Barcelona (173) -, o algunas *naturalezas muertas* de Palencia de esa época, principalmente aquella titulada *Tulípanes* (1925, Óleo sobre

lienzo, 72 x 52 cm., Col. particular, Galería Guillermo de Osma, Madrid). Al respecto de este último artista, sabemos con seguridad que sí existió esa "tercera vía germánica" de la figuración; así lo cree también Eugenio Carmona, para quien no supondría un serio inconveniente la tardía traducción al castellano de la emblemática obra que había escrito en 1925 Franz Roh, *Magischer Realismus. Nachexpressionismus* (174) - que presentaba los fundamentos de la Nueva Objetividad, entre ellos los que Roh llamó "devoción de lo humano" y "amor insaciable por las cosas terrenas" (175) - para que aquélla hubiera ejercido influencia en la figuración de algunas obras presentes en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos; en el caso de Benjamín Palencia, como bien apunta Carmona, el acceso a esa información del arte europeo contemporáneo se debió a que el protector del artista, Rafael López Egóñez, adquiría ejemplares de revistas como las francesas *Formes*, *L'Art Vivant*, *Valori Plastici*, *L'Esprit Nouveau* o *Deutsche Kunst und Dekoration* (176); de esta última publicación, y ahondando en lo anterior, Paloma Esteban (177) ha puesto en relación algunas obras de Benjamín Palencia con dos naturalezas muertas de Max Unold y Richard Seewald fechadas en 1919 (178).

En ese maremagnum de publicaciones europeas, destaca la presencia de *Der Querschnitt*, la revista del galerista Alfred Flechtheim (179), cuyo contenido de imágenes y texto puede ayudarnos a perfilar con más precisión las influencias que llegaban al arte español de esos años veinte. Por referirnos únicamente a los números que se editaron antes de junio de 1925 - y que, por ello, pudieron influir en la pintura de algunos participantes en la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos -, podemos mencionar que el número de 1921 estaba dedicado al arte por entero, con artículos de André Salmon sobre Cézanne (estaba fechado en 1913), Paul Guillaume ("Modigliani", "Braque"), Vlaminck ("Lettre sur la peinture") y un artículo de Walter Gropius sobre la Bauhaus ("Das Staatliches Bauhaus in Weimar"), sin olvidar una

breve reseña de las últimas exposiciones que se habían celebrado en París.

El número de 1922 - recordemos que su aparición fue anual entre 1921 y 1923 - incluye artículos de Debussy ("Albeniz") y Jean Cocteau ("Les ballets suédois et les jeunes"), éste último como refuerzo de la Exposición que había organizado Flechtheim sobre esos mismos ballets, en la que se incluían dibujos de Pablo Picasso; también hay una reseña de la Exposición Derain en las galerías Flechtheim, así como fotos de la Exposición Picasso en Tannhauser, Munich (se reproducen *El músico de la mandolina*, *Guitarra*, *Guitarra sobre mesa y silla*, y *Arlequín tocando la guitarra*) y de la muestra José de Togores en Rheinland, como *Desnudo femenino vertical* (180).

La trascendencia que tuvo la revista *Der Querschnitt* se ve aumentada porque constituye, en nuestra opinión, uno de los vehículos que devolvió el arte de Juan Gris a los españoles (181) puesto que en el número de 1923 se reproduce la célebre entrevista de Carl Einstein a Juan Gris, "Notes sur ma peinture", y en enero de 1925 se publica íntegramente el texto de la conferencia que pronunció Gris en la Sorbona, titulada "Sur la possibilité de la peinture".

II.6.4.4. PROPUESTAS FIGURATIVAS DESDE LA TRADICIÓN ESPAÑOLA

En igual medida que las novedades procedentes de Francia, Italia o Alemania, la figuración española encontraría una cuarta vía de realización, cuya premisa sería modernizar la propia tradición figurativa, y así, en un libro como *Mi Salón de Otoño* (182), Eugenio D'Ors no sólo estructura su discurso sobre las tres generaciones de artistas catalanes o del resto de la Península en el sentido de aspirar a un arte moderno como clásico y eterno (183), sino que ofrece un destacado repertorio de imágenes que, en un gran porcentaje, tienen un

aspecto figurativo que pone a disposición de todo pintor que quisiera renovar su arte en la dirección de la nueva figuración. Por ejemplo, su álbum es inaugurado por obras de Picasso (*Arlequín*, *La mantilla negra* y *La mantilla blanca*, láms. IV, V y VI de *Mi Salón de Otoño*), Arteta (*Arrabal*, lám. XIII), Juan Gris (*Le pierrot*, lám. XVII), Daniel Vázquez Díaz (*Retrato de Bourdelle*, lám. XVIII) y Barradas (*Hombre en el café*, c. 1922, óleo sobre lienzo, 99 x 74,5 cm., Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, lám. XIX), además de propuestas tan cercanas al aduanero Rousseau de obras como *La galería* o *Eco* (láms. XXIII y XIV), ambas de José María Marqués-Puig, de lejanos acentos prerrafaelitas en Xavier Nogués (*Plafón para el Salón de D. Luis Plandiura*, lám. VIII), de fuerte acento del Renacimiento italiano de José Obiols (*Decoración del Institut de la Dona*, lám. XXV) y, sobre todo, de José de Togores, de quien D'Ors muestra tres obras, una - *Muchachas* (lám. XXVIII) - que le acerca a la tradición catalana de Joaquim Sunyer, y las otras dos - con el mismo título: *Mujer* (láms. XXVI y XXVII) - que remiten de manera inequívoca a Ingres.

En todo este caudal de información diversa sobre los modelos figurativos que se estaban aplicando en España y, sobre todo, en Cataluña, destaca - junto a Picasso y José de Togores - la poderosa presencia del arte de Joaquim Sunyer, que tiene asimismo una amplia representación en *Mi Salón de Otoño*, con *La familia* (184), *Desnudo de la calle de Hermosilla* y el cezanniano *Las bañistas* (láms. X, XI y XII), y a quien habrá que conceder mayor importancia en la renovación del arte figurativo en Madrid a partir de su Exposición de enero de 1925 y del artículo que le dedicó Manuel Abril dos meses después, apreciando en el arte del pintor catalán una alternativa válida tanto frente a la pintura anecdótica como a la "pintura pura", esto es, aquélla que se limita a utilizar masas y colores de forma arquitectónica:

"... El arte de Sunyer ofrece un buen ejemplo de pintor que no quiere atenerse al género de 'pintura pura'; que va directamente al

dominio del pintor 'naturalista' que busca en todas las formas existentes su reconcentrada expresión panteísta; y pasa con facilidad a la tercera pintura, la del lirismo y la glosa humanizante; pero deteniéndose siempre en su dominio sin dar el paso que le situaría fatalmente extramuros de su demarcación... Para que el pintor rapsodia determinadas emociones de orden moral, sin perder su terreno propio, basta que sienta y exprese - como Sunyer - con sutileza exquisita la unidad expresiva de cada espectáculo representativo en lo que tiene precisamente de representación, de manifestación, de apariencia... Sunyer ha sentido y ha llevado a sus cuadros - ¡con qué sensibilidad y con qué oficio, sutiles, depurados! - unos espectáculos plásticos. Y como él es poeta, la poesía 'resultó'. Y resultó más excelente que de cualquier otra manera" (185).

Sunyer será, además, uno de los firmantes del *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, organismo que en su primera Exposición, entre mayo y julio de 1925, pretenderá ofrecer al público madrileño un panorama lo más completo posible del arte moderno español; por ello, la SAI no quiso prescindir de pintores como José Gutiérrez Solana, Carlos Sáenz de Tejada o Cristóbal Ruiz, que escapaban a todo intento de clasificación, pero cuyo conocimiento era fundamental para completar la situación del arte español que se estaba realizando desde presupuestos nacionales.

Así, la inclusión de **Cristóbal Ruiz** (186) en la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos sorprendió a muchos críticos que no entendían que un arte tan de pincelada desvanecida a lo "Eugene Carrière", ocupara el mismo foro que los atrevimientos cubistas de otros "ibéricos". De hecho, el comité de la SAI había situado al pintor, que presentaba dos paisajes y dos retratos (núms. 125 a 128 del catálogo de aquella Exposición), junto a Juan de Echevarría en la sala XIII; se trataba de dos artistas que, para Francisco Alcántara, "deben citarse como ejemplos de lo que se pueden proponer los pintores españoles al

buscar fuera de España la renovación de su ideario, de su estética y técnica... En ambos se ve clara la alcurnia impresionista... Diez o doce años en París les costó el empeño de renovarse y la conquista de la posibilidad, que hoy realizan, de afirmar su estilo propio sobre la base de la nueva visión pictórica y de la exquisita refinación de la perceptiva sentimental..." (187).

Manuel Abril defenderá la presencia de Cristóbal Ruiz en la Exposición de la SAI en parecidos términos:

"... pudiera, por doctrinas y por carácter, pertenecer perfectamente a la clase de pintores mimados por el gusto habitual. En las Exposiciones oficiales ha recibido recompensas con el beneplácito de todos y sin extrañeza de nadie: de tal modo está situado en un plano de equilibrio usual. No obstante, hay en sus retratos y paisajes un aspecto de "no acabados", de "incompletos" y de "no parecerse del todo al natural", que choca a las gentes y pone en peligro el éxito que tan justamente le corresponde y que de tan buen grado le concederían todos. Ese "no acabado" no es otra cosa que austeridad, pues todos esos aparentes defectos no son otra cosa que originalidad, delicadeza sensible y honradez. Como es sutil en la percepción de firmezas, y un pudor exquisito le priva de la palabrería y le impone la parvedad, resulta que él se atiene a las palabras escasísimas que bastan al buen entendedor..." (188).

En la sala contigua a la de Cristóbal Ruiz y Echevarría, la sala XIV, la Sociedad de Artistas Ibéricos agrupó a tres de esos artistas que practicaban un arte figurativo a partir de la tradición, como Nicanor Piñole, Gabriel García Maroto y José Gutiérrez Solana (189). El asturiano **Nicanor Piñole** (190), asiduo a las exposiciones nacionales de Bellas Artes, en las que obtuvo diversas recompensas (191), presentaba ocho obras (núms. 143 a 150, *La hija del patrón*, *El marmitón*, *Gentes* y cinco paisajes) que para Manuel Abril no encarnaban, por supuesto, el

arte más moderno, pero que debían estar en la Exposición como ejemplos de buen oficio:

"En Piñole se detiene de tal modo la sensibilidad en el sentimiento reposado, austero, fino pero callado, del color, tiene todo en este autor noble tal aplomo grave, serio y hondo, que prueba también cómo... con una paleta o con otra se llega a la dignidad cuando se llega..." (192).

Juan de la Encina suscribe esa identificación de la pintura de Piñole con un personal impresionismo, pero considera apropiada la presencia del artista gijonés como perfecto término de referencia respecto a las propuestas de los "ibéricos" más jóvenes:

"... De las ocho obras que expone entresacamos los paisajes. Son paisajes del norte de España, de Asturias; paisajes melancólicos, tristes, húmedos y olorosos. Es una sensibilidad melancólica la de este pintor.

Sus paisajes acaso pudieran parecer de un orden preimpresionista, pero se sirve también de la manera impresionista a modo de inventario, es decir, que la emplea allí donde pueda convenirle para producir una mejor vibración de luz... En realidad, la pintura de Piñole, tan delicada y honesta, tan impregnada de sensibilidad, pertenece a un momento artístico que va periclitando en el mundo..." (193).

Junto a los idealizados paisajes norteros de Piñole, **Gabriel García Maroto** y Solana parecen ofrecer el mejor contrapunto, con sus cuadros llenos de callejuelas de ciudad, o mejor, de arrabal madrileño. Maroto, que había sido uno de los primeros en soñar con una asociación parecida a la Sociedad de Artistas Ibéricos (194), presenta en la Exposición de dicha Sociedad un total de cinco óleos (núms. 155 a 159, *El Viaducto* (1920), *El tren de cintura*, *Barrio popular*, *El túnel*, *La puerta de...*).

Pocos meses antes de esta Exposición, el artista realizaba otras dos de indudable interés, en el madrileño Palacio de Bibliotecas y Museos (en febrero) y en las barcelonesas Galerías Dalmau (en abril); en el catálogo común que se elaboró para ambas muestras (195), Maroto ofrece de manera clara cuáles son las influencias que su pensamiento (196) y su arte han recibido:

"... No hay arte viejo y arte nuevo con fundamentales separaciones... Sólo artistas y artistas... Un artista de hoy, perseguidor del valor esencial del arte actual, estará más cerca del Giotto y del Masaccio..." (197).

Esta última opinión, que puede sorprender en un primer momento cuando contemplamos la mayor parte de sus dibujos, estaría respaldada por su estancia en Italia en 1910, tras recibir una bolsa de viaje por su participación en la Exposición Nacional de ese mismo año, y volverá a ser expuesta en términos similares dos años después de celebrarse la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, en 1927:

"... He estudiado y estimo sin reservas a los grandes artistas creadores de España y fuera de España, y es posible que esta estimación apasionada se deje advertir en mis obras... Mis admiraciones artísticas van, a través de Cézanne y Goya, hasta Greco (sic) y los primitivos italianos..." (198).

En consonancia con estas opiniones expresadas por el propio artista, a las que debemos añadir su admiración hacia el impresionismo - eje central, precisamente, de su conferencia en la Exposición de "ibéricos" (199) -, Gabriel García Maroto será entendido en la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos como un pintor que comenzaba a encaminarse hacia una mayor solidez clasicista:

"... La pintura es para él una religión... Cosa rara en España: es artista culto, capaz de razonar su arte. Conoce con bastante precisión el arte moderno, esto es, el que va desde los tiempos impresionistas hasta los nuestros..."

El paisaje de Madrid se ha pintado poco, por lo menos no se ha sorprendido probablemente toda su original belleza. Madrid es un espectáculo maravilloso e inagotable para el pintor de sensibilidad actual... Acaso en Madrid se temple un poco su lirismo, y su pintura alcanzará entonces mayor solidez. Hechos estos reparos, tengo que decir que su pintura y su tendencia me son gratas y atraen decididamente mis simpatías..." (200).

Manuel Abril había defendido pocas semanas antes esta misma idea, y pensaba que una de las enseñanzas más duraderas que dejaría esa primera Exposición de Artistas Ibéricos debía ser el giro que habían emprendido gran parte de artistas españoles, entre ellos Maroto, hacia una mayor austeridad formal:

"Va, conforme avanza en su carrera de pintor, sustituyendo cada vez más el juego de armonías, propio al color, por la sugestión más seria de las estructuras corpóreas... ¡Vale más un volumen que un acorde de color! No vale más, pero la alusión emotiva que proporciona el volumen adquiere una calidad más profunda, en la manera de sentir el universo y la obra... Por eso se advierte en Maroto - pintor de grandes aptitudes y uno de los pocos artistas del pincel que siguen con atención las vicisitudes del pensamiento - el empeño creciente de acusar la estructura y de dar al color una sintetización cada vez más sumaria, pero cada vez más empastada... las obras que presenta en esta Exposición no han logrado, según el artista mismo, la sazón debida. Son, a su juicio, adelantados bocetos de sí mismas. Consignamos gustosos esta apreciación del propio autor, porque el peligro está precisamente en su extraordinaria facilidad y en su agilidad asimilativa, peligro que pudiera convertirse en amenaza si no se impusiera el autor un régimen de disciplina cada vez más exigente y orientado en el sentido de preferir lo recio a lo ingenioso..." (201).



Maroto, *Escorzo del viaducto* (1920)

Óleo sobre lienzo, 70,5 x 73 cm.

Col. part.

Maroto, que había sido uno de los promotores de esa Sociedad de Artistas Ibéricos, no olvidaría esos años iniciales de lucha por la renovación del arte español, a la que se refiere en estos términos:

"Madrid-Ibéricos. Etapa humilde y democrática, reconsideradora en plástica y en vida directa de la menestralía pobretona, y de los barrios citadinos abandonados de las autoridades. Formo parte de los iniciadores de un movimiento artístico renovador de las exposiciones nacionales, figurando en la comisión en que estaban Eugenio D'Ors, Victorio Macho, Juan de la Encina, Cristóbal Ruiz, Manuel Abril y algunos más que no recuerdo. 'Los Ibéricos', que como tales nos definimos al iniciar nuestra labor, realizaron una Exposición 'diferente y acusadora de lo académico oficial y particular', en el mismo Palacio del Retiro, cómplice de infinitas farsas burocrático-artísticas..." (202).

Completaban esa sala XIV, de Maroto, Piñole y los Zubiaurre, los cinco lienzos (núms. 138 a 142 del catálogo, *Los desechados, Las coristas, Las vitrinas, Chulos y chulas, Chulos*) de **José Gutiérrez Solana** quien, como fue costumbre a lo largo de su carrera, parecía no encajar del todo en una Exposición colectiva. Respecto a las raíces de su arte tan personal, Ramón Gómez de la Serna - uno de sus mejores amigos - recoge de primera mano los gustos artísticos de Solana, que se arraigan en la tradición clásica española:

"Ese talento pictórico hirsuto, agrio, rebelde, tenaz, testarudo, sordo, que en vez de acariciar lo que ve lo agarra, es el talento de nuestros más famosos pintores españoles, Moro, Carreño, Valdés Leal, Zurbarán, y por bajo de sus colores vivos de los trajes y de las capas de una época, el mismo Goya y después Alenza..." (203).

En efecto, Solana (204) se mostraría siempre muy respetuoso con dicha tradición (205), acudiendo a todas las ediciones de la Exposición Nacional de Bellas Artes (206), excepción hecha de la de 1941, y logrando en 1922 la tan buscada medalla de primera clase en las Exposiciones Nacionales, con *La vuelta de la pesca* (1922, Óleo sobre lienzo, 162 x 212 cm., MNCARS, Madrid). Este recorrido por los certámenes oficiales no impedirá que se le reconozca, cuando participe en la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, como pionero en la lucha por el arte moderno:

"... El alarde de libertad que supuso el Salón Ibérico hubiera perdido todo carácter de no figurar en sus salas alguna obra de Solana... Todo comentario en contra de su obra resulta contraproducente, ineficaz, porque, a pesar de todo, sus cuadros seguirán emocionando hondamente, contradictoriamente si se quiere, pero el resultado final es que apasionan, y se discuten y admiran..."

Los cuadros de Solana no podían ser pintados sino como lo fueron: haga otro pintor que no sea él sus cuadros *Los desechados* y produciría

efecto totalmente distinto; cámbiese el procedimiento, tróquese lo que estiman pintura betunosa en aguafuerte y no sería nada...

Yo le comparo a Goya en cuanto a genialidad; lo mejor de éste no es en verdad aquellos cuadros en que se sujetó a alguna técnica. Sus expresiones más rotundas, más fuertes, son aquellas en que despreciando todo tecnicismo se entrega por completo a la manifestación estética en el sentido altísimo que él la comprendió. Igual aconteció a nuestro pintor..." (207).

Para Manuel Abril, Solana es, ante todo, un artista que utiliza sus recursos como vehículo de expresión, siendo secundaria la relevancia que concede en sus cuadros a los temas urbanos y populares:

"... la fuerza de la materia misma, el poder de la expresión por sí misma es tan rotundo y alejado por completo de todo comentario tendencioso en torno al tema, que éste desaparece.

El título, el tema, quedan, ante la suculencia plástica de estos lienzos, tan relegado a un término por completo indiferente, que virtualmente no existe, o existe más bien para que podamos constatar lo poquísimo que importa..." (208).

También Juan de la Encina alaba la fortaleza que tiene Solana como pintor comprometido únicamente con su arte:

"Mi gusto, mi sensibilidad, mi modo más íntimo de concebir y sentir el arte, están decididamente en frente del concepto y sentimiento "solanesco"... y, sin embargo, me atrae como pocos pintores españoles. Representa, como pocos, ese tipo de artista moderno - ¡tan de nuestra época! - que acierta con el mismo aplomo e intensidad como se equivoca o desbarra. En realidad en este tipo de artista todas las facultades se suman en el instinto y en el puro temperamento.

La pintura de Solana sorprende por su robustez. Sólo acaso haya actualmente en España otro pintor - el gran Ignacio Zuloaga - capaz de poner el color y plantar sobre el lienzo los elementos de un cuadro con una decisión y fuerza semejantes...

Bajo la tónica dominante de recuerdos de Goya el negro, no deja de invitar a una asociación momentánea entre Solana y Daumier..." (209).

En la sala VIII aparece otro de los pintores que, como Solana, no hallaban diferencias notables entre exponer en la Sociedad de Artistas Ibéricos y en los certámenes de carácter oficial, como las exposiciones nacionales de Bellas Artes y los Salones de Otoño, y que eran entendidos como artistas renovadores en los foros más tradicionales y como aceptable término medio en aquéllos más avanzados: **José Frau**. En la Exposición de Artistas Ibéricos se le dedica en exclusiva toda esa sala VIII para un total de quince obras (núms. 56 a 70, *El sendero*, *Los pájaros y las nubes*, *Álamos en el barranco*, *Pueblo llano*, *La lluvia en Castilla*, *Campos al sol*, *Tierras de Sepúlveda*, *El número 9*, *El manzano*, *El arrabal*, *Luces y flores*, *La calle está triste*, *La calle del Espíritu Santo*, *Viejo rincón*, *Campanas en la tarde*), pese a lo cual no suscitó demasiado interés entre los cronistas de la muestra, seguramente porque estaban acostumbrados a su arte, presente en casi todas las Exposiciones Nacionales y que, precisamente en la edición previa (1924) a la Exposición de la SAI, había recibido medalla de segunda clase por *Tierras de leyenda* (210). Juan de la Encina encuadra con pocas palabras la localización del arte de José Frau en la pintura española de los primeros años veinte:

"Es bastante conocido en Madrid. En las Exposiciones Nacionales hace papel de heterodoxo. Aquí está más en su ambiente y entre los suyos. Sus paisajes son inconfundibles. Tienen un hálito de decoración romántica que los hace gratos a la imaginación..." (211).

De formación académica, José Frau se había integrado en un importante grupo de jóvenes pintores que, lejos de los centros de alta cultura que representaba, por ejemplo, la Residencia de Estudiantes, consigue asumir una personalidad propia: la Asociación de Alumnos de la Escuela de San Fernando, en la que formó junto a Joaquín Valverde,

Timoteo Pérez Rubio, Rosa Chacel, Gregorio Prieto... y **Carlos Sáenz de Tejada**, cuyas obras también estuvieron presentes en la primera Exposición de la SAI. Sáenz de Tejada era uno de tantos jóvenes artistas españoles que seguían considerando la enseñanza académica como la más válida para formarse plenamente; así, en 1915 acude al taller del pintor José María López Mezquita, más tarde lo hará en el de Fernando Álvarez de Sotomayor, para ingresar, en verano de 1916, en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando, donde tendrá como profesores, entre otros, a Benedito, Sorolla o Romero de Torres (212). Su arte tiene numerosos puntos de referencia, siempre tomando como objeto de interés principal su dominio del dibujo, que debemos hacer derivar tanto de lo aprendido de sus maestros López Mezquita o Álvarez de Sotomayor como de su amistad personal con los hermanos Zubiaurre (213) y Bicandi, a quienes había conocido en su primera estancia en Ondárroa, en 1917, cuando se convirtió en miembro de la Asociación de Artistas Vascos, con la que expuso algunas obras ese mismo año; en 1919 visitaría en Bilbao la gran Exposición Internacional de Pintura y Escultura, quedando impresionado por el arte de Anglada Camarasa (214). A todas estas influencias, junto a otras que veremos a continuación, añadirá ese peculiar aspecto de frialdad, de asepsia, que le conecta de manera directa con el entonces omnipresente, entre los artistas españoles más jóvenes, Jean-Auguste Dominique Ingres.

Cuando llegue mayo de 1925, la Sociedad de Artistas Ibéricos situará las cuatro obras de Sáenz de Tejada (en el catálogo sólo aparecen tres, núms. 77 a 79, *Verbena*, *Retrato de Paco*, *Muchacha peinándose*, no mencionando *Niña con muñeca*), en un lugar preferente, en la sala X junto a Salvador Dalí, José Moreno Villa y Francisco Santa Cruz, a quienes conocía estrechamente. De esas cuatro obras, Juan de la Encina prestará especial atención a *Verbena*, cuadro más conocido como *PIM*, *PAM*, *PUM* (1924, Óleo sobre lienzo, 190 x 192 cm., Col. particular) y que supone una síntesis personal en la que lejanos ecos vibracionistas

de su amigo Rafael Barradas conviven con el expresionismo centroeuropeo que había importado Norah Borges y que también estaba definiendo la producción de Francisco Bores durante esos años. En cuanto al tema de dicha obra, la atracción que ejerce sobre Tejada el suburbio madrileño le sitúa en la mejor tradición de un Solana o de un Maroto (215). Para Juan de la Encina, esta emblemática obra era "una especie de estampa descomunal. Un tíovivo en el centro de la composición. Muy variada de planos y graciosísima en la ordenación. Muy fina de color. Tejada tiene sus puntos de humorista un poquillo sentimental... Sería un excelente ilustrador ..." (216).

Manuel Abril prefirió centrarse en otro de los aspectos personalísimos del arte de Sáenz de Tejada, el de su interés por retratar figuras de inquietante aspecto, físico y mental, que de un modo u otro pueblan el mundo de la marginación humana:

"... pertenece a otra tendencia más expresionista: lleno de torturas psíquicas, gusta de expresarlas en sus cuadros. Una tendencia lírica irreprimible le lleva a exacerbar la plástica y hacer que adquiriera una inquieta alucinación de misterio atormentado.

Afortunadamente, es dueño para ello de una inspiración personal atrayente y de una aptitud pictórica por demás original y sugestiva como pocas... " (217).

Para completar esa geografía de las nuevas figuraciones que, partiendo de raíces españolas, aspiraban a una modernización del lenguaje artístico debemos ocuparnos, en primera instancia, a **Roberto Fernández Balbuena**. En 1914 recibía el título de arquitecto y era becado ese mismo año, en su condición de tal, para residir en la Academia de España en Roma (218). A la vuelta de ese viaje realizaría, junto a su hermano Gustavo, también arquitecto, diversos trabajos que quedaron interrumpidos con la muerte de éste, a principios de los años veinte; desde ese momento, Fernández Balbuena se dedica principalmente a la pintura - será discípulo de Eduardo Chicharro (219) -, cercana al

lirismo figurativo de Joaquim Sunyer, que pudo ver en la Exposición de éste en enero de 1925 (220), participando de manera continuada en las exposiciones nacionales desde los años veinte. Podemos considerar que la síntesis - Chicharro, Sunyer, el clasicismo italiano - que realizaba Fernández Balbuena fue muy bien aceptada por los medios oficiales, puesto que recibe medalla de tercera clase en la edición de 1924 (recibirá una de segunda clase en la de 1926), de modo que cuando llegó la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, Balbuena tenía ganado ya un cierto prestigio y de hecho, será elegido para pronunciar una de las conferencias que se celebraron en paralelo a dicha Exposición (221). Presenta allí tres obras (núms. 18: *Desnudo*, 19: *Bañistas* y 19A: *Desnudo*), de las que afirmará Juan de la Encina:

"El defecto de blandura dulzona se nos aparece en grado alarmante. La más aceptable de las tres es 'Bonistas' (sic), menos amerengada y perfumada de color que las otras.

Balbuena no es, ni con mucho, un pintor ya formado. Como, según parece, se trata de un artista de indudable talento, hagamos fervientes votos para que venza pronto esa endiablada propensión a confundir las artes cosméticas con la noble arte de la pintura..." (222).

Un lugar especial merece, en cualquier reflexión sobre la Exposición de la SAI en 1925 y sobre el arte español del primer cuarto de siglo, la obra y la figura del pintor uruguayo **Rafael Barradas** (223). Desde su llegada a Madrid en 1918 había intentado activar el ambiente artístico madrileño, con la celebración de diversas exposiciones - Salón Mateu, 1919; Ateneo, en 1920 y en diciembre de 1922, ésta última junto a Gabriel García Maroto, Cristóbal Ruiz y Javier de Winthuysen - y con la colaboración de numerosas revistas culturales, sobre todo *Alfar*, de la que fue Director Artístico, pero también *Grecia*, *Perseo*, *Reflector*, *Ronsel*, *Tableros*, *Ultra*... además de ilustrar numerosos libros o de realizar los figurines para *El maleficio de la mariposa*, obra de Federico García Lorca que se estrenó en 1920. Cuando, en la primavera de

1925, se prepare la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, será el responsable de la participación de un escultor desconocido, Alberto Sánchez; ambos ocuparán un lugar preeminente en dicha Exposición, compartiendo las salas XI y XII. Barradas presentaba un gran número de obras, 26 según el catálogo de la muestra, que fueron divididas en Obras del 1922 al 1925 (núms. 90 a 102, seis retratos sin título y *Retrato del pintor Maroto*, *Retrato del pintor Fernando*, *Retrato de mi tío José*, *Moza de Luco* (2), *Retrato de mi sobrino Calixto* y *Retrato del escritor Gil Bel*) y Figuras de Puerta de Atocha (núms. 103 a 115, *Tratante*, *Descargador*, *Molinero*, *Albañil*, *Tartanero*, *Obrero en la taberna* y, por último, siete cuadros realizados en la localidad francesa de San Juan de Luz).

También él presenta su propuesta figurativa para el arte moderno, tan personal que no encuentra referente en ningún artista español o europeo contemporáneo. Tras sus inicios en el vibracionismo - crisol de influencias futuristas y cubistas que había absorbido en 1913, durante su estancia en Italia y Francia -, a partir de 1922 parece plantearse la necesidad de emprender nuevos rumbos y, tras esa fase que podemos calificar como de análisis exhaustivo de algunas vanguardias europeas, se decanta por un proceso de mayor síntesis, tanto en el color como en el dibujo, que le conducen a una pintura donde la monumentalidad se logra no por medio de volúmenes y contrastes de luces y sombras, sino por la utilización de colores planos y gruesas líneas de contorno. Su arte, del que tampoco está ausente un cierto nuevo clasicismo, ofrecía una posibilidad más de figuración tras la superación de las experiencias cubistas y post-cubistas:

"... Es uno de los artistas que más ha contribuido a renovar en Madrid el arte de la estampa y de los que más se han esforzado en romper la costra de incomprensión en que nos envolvíamos para cortar el paso a toda manifestación de la sensibilidad moderna.

Una de las características del estilo personal de Barradas es la gracia, una gracia fresca, de primer salto, libre y traviesa. Otro es el sentimiento del ritmo lineal; otro es su fino sentido del color..." (224).

Precisamente será ese "fino sentido del color" del que habla Encina uno de los elementos pictóricos que más destacará José Moreno Villa en el arte de Barradas, que analiza en dos artículos. En "La jerga profesional" el poeta, pintor y crítico de arte considera a Barradas como uno de los más genuinos representantes del arte nuevo:

"... Tratemos de analizar en lo que cabe las palabras del nuevo mundo artístico. Véanse los adjetivos que se unen al color: 'color denso, estable, sordo, compacto'... Se ve, por lo pronto, el deseo de que la materia colorea vaya cargada de una energía tranquila, reposada e inalterable. No se admiten los colores que por su poca consistencia estén a merced de los colores vecinos... citaré como ejemplos de color denso, compacto, sordo y estable los cuadros de Rafael Barradas. Barradas es uno de los pintores que más se apasionan entre nosotros por las calidades de la materia...

Barradas ahonda, para la consecución de sus tonos, en el estudio de las cosas que le rodean, y es frecuente oírle hablar de que la 'luz negra' de sus últimas obras es una síntesis del color y de la luz de España..." (225).



Barradas, *Retrato de Gil Bel* (1924)

Óleo sobre lienzo, 102 x 73 cm.

Flia Sasson

Con toda seguridad, Moreno Villa se estaba refiriendo a las obras de su etapa reciente (1923-1924) en el pueblo turolense de Luco de Jiloca, de los que presentaba las obras numeradas 97 a 102 en el catálogo de la Exposición. Moreno Villa volverá a comentar, con más detenimiento, el arte que Barradas presentaba bajo el pabellón de la Sociedad de Artistas Ibéricos:

"... a cada momento salta en su charla el término 'albañilería'. 'Nuestro oficio es de albañilería', dice. Y si con este vocablo se acerca uno a sus obras ve, en efecto, que tienen el despiezo y la calidad de los muros. Allí hay masas de colores sordos, aladrillados, compactos, de materia realmente plástica, que sirven de elementos constructivos, no sólo por la forma que los define, como por su densidad misma.

Quien se enfrente con un Barradas por primera vez, acaso no recoja sino el contorno o perfil negro de sus figuras y lo encuentre monótono. Poco a poco, o de repente, llegará a aprender lo unido que están a su concepto de la pintura: es un contorno que recubre, solidifica e iguala; no es el trazo vivaz que en otros pintores sustenta el color, sino como el enlucido que alisa la superficie.

Son sus modelos aldeanos, menestrales, amigos y familiares. Suele presentarlos de frente, a la usanza bizantina y bien centrados en el lienzo. Tienen algo de toros que van a embestir, no sólo por la frontalidad, sino también por los ceños, por la rudeza de los semblantes y las singulares coloraciones. Si el dibujo guarda el carácter de sus modelos, la coloración no responde a cada individuo, sino que tiende a la síntesis siendo, por consiguiente, fruto intelectual. Hoy, tras larga observación, cree que los colores terrosos, el verde de la aceituna y un cierto rojo cocho son los colores más definitivos de España..." (226).

También el crítico de arte Francisco Alcántara reconoce la importancia de Barradas, tanto por su arte como por su condición de pionero - y, por ello, de incomprendido por el gran público - en la lucha por la renovación del ambiente artístico madrileño:

"Barradas dibuja esquemas, síntesis, bosquejos, y colorea rápidamente sus imágenes en notaciones amplias con la monotonía de las tintas planas acreditadas por el arte del cartel y del anuncio.

Éste suele ser su sistema, que choca con los hábitos de quienes se deleitan en la contemplación del cromo acaramelado... y choca con los hábitos del público multitud, ante el cual ni siquiera han aparecido los problemas de la técnica novísima, precursora de un arte que no alcanzamos aún ni a sospechar.

No puede ser más claro en su dicción, en sus obras, pues lo que aún se desconoce en gran parte, ¿cómo ha de expresarse claramente? Algo de esto alcanza a este valiente luchador..." (227).

La única crítica desfavorable que hemos localizado sobre la participación de Barradas en la Exposición se debe a Cándido Rouco quien, desde un medio bastante tradicional como era *Gaceta de Bellas Artes* (órgano de la Asociación de Pintores y Escultores, organizadora de los Salones de Otoño, cuya primera edición había tenido lugar en 1920), no dudará en criticar la obra barradiana en su conjunto:

"Barradas. A mí con su pintura me sucede lo mismo que con la prosa de d. José Francés, es decir, que la considero simplemente deplorable... Barradas pinta por la obvia conclusión de que le da la gana. Y asunto terminado.

¿Cómo pinta? Como Dios le da a entender, a la buena de Dios. El sigue el precepto del escultor del cuento: si sale con barba, San Antón, y si no, el marrano. ¡Le van a dar lo mismo!.

¿Qué pinta? De todo un poco. Poliformidad es lema de su bandera.

¿Con qué pinta? Según. Los albañiles, p.e., conforme sagazmente observa el crítico, los pinta, o mejor, los construye con cemento y ladrillo. Otras cosas las resuelve con manteca, y otras, con trapo..." (228).

Rouco, cuando menciona a ese "crítico sagaz", se está refiriendo implícitamente a Manuel Abril y al artículo en donde éste alaba la obra de Barradas y considera indudable su éxito (229) en la Exposición:

"... Si ahora entramos en Barradas pasamos ya, definitivamente, a la ruta de la seriedad religiosamente austera.

Ni los motivos, ni la coloración, ni la materia tratan de halagar a los sentidos. Los personajes de sus cuadros son feos, y son bastos; la coloración, severa siempre; la materia, adusta y acorde en sugerencias con la calidad del motivo. El albañil parece pintado - mejor 'fabricado', más bien con yeso y ladrillo -... Siempre en la pintura de Barradas hay una sugestión de calidad de materiales...

El nuevo sentir profundo de la forma, como tal resultado de la plasmación universal, hace que se sienta cada cuerpo como 'amasado' y que, al crear, se sienta y se exprese la forma también como

'amasándola', por efecto de una fuerza interior que hincha la materia y le da forma...

Barradas, aventurero de tantas experiencias de avanzada, ha ido encontrando cada vez más 'sus' principios de equilibrio. De todos cuantos artistas han expuesto, ninguno como éste busca sus fórmulas y el centro de su arte con más salvaje independencia, y en lucha a brazo partido con los trajines internos de la gestación profunda..." (230).

Por último, este análisis de los lenguajes que fueron reunidos durante la primera Exposición de la SAI no quedaría completo sin el estudio de dos entidades de carácter muy específico, como son el arte vasco (231) y la escultura que estuvo presente en dicha Exposición, a la que nos vamos a referir a continuación.

Tal y como había sucedido con la pintura, la selección que realizó el comité de la SAI respecto a la escultura permitía apreciar con claridad las diferencias existentes entre un grupo de artistas que desde la tradición hacían incursiones en la modernización de su plástica (Victorio Macho, José Capuz, Juan Bautista Adsuara, José Planes, Quintín de Torre, Valentín Dueñas o Emiliano Barral), y el dúo que encarnaba el avance más decidido, compuesto por Alberto Sánchez y Ángel Ferrant.

Juan Bautista Adsuara, que presenta cuatro obras (núms. 7 al 10 del catálogo, tres desnudos y una obra titulada *Mujer*), había colaborado desde 1917 con José Capuz, otro de los participantes en la Exposición de la SAI (232), con quien llegó a abrir una Academia de Dibujo en la madrileña calle Ferraz (233) y del que aprendería el gusto por la temática religiosa. Más tarde, Adsuara viaja en 1922 por Italia, asimilando un estilo entre clasicista y manierista, como se aprecia en *Piedad*, obra premiada en la Exposición Nacional de 1924 con medalla de primera clase y que parece una adaptación de Miguel Ángel, que también

se apreciaba en *La chula*, única obra identificada de las cuatro que presentó en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Otro de los afincados en Madrid era **José Planes**, que presenta sólo una obra en la Exposición de Artistas Ibéricos (núm. 15 del catálogo, *Cabeza de mujer*). Nacido en Murcia en 1891, en 1918 es becado por su diputación provincial para trabajar en Madrid, ese mismo año expone junto a Arizmendi en los Salones del Ateneo y comienza a participar con asiduidad en las exposiciones nacionales, recibiendo medallas de tercera clase en 1920 y de segunda clase en 1922 (234). En ese mismo grupo de artistas que no veían incompatible la búsqueda de la renovación de su arte y el premio de los certámenes oficiales, hay que encuadrar al **Emiliano Barral** de esos años (235). Había viajado a París en 1910, donde le impresiona la obra de los realistas Rodin y Meunier, cuyo arte le influirá tanto en la fuerza expresiva como en los temas - por ejemplo, presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924 un busto de Pablo Iglesias -, si bien parece que su inclusión en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (con la obra núm. 16 del catálogo, titulada *Retrato*) se debe, quizás, a un intento de concederle la importancia que le había sido negada por los certámenes oficiales. Por último, la plástica vasca contaba con dos representantes, Quintín de Torre (núm. 12, *Cabeza de mujer*) y Valentín Dueñas (núms. 13 y 14, dos relieves). Pese a todo, parece que estos escultores no suscitaron excesivo interés, pues incluso el organizador de la Exposición, Manuel Abril, se limita a agruparlos como aquéllos que "se han atenido a la manera de sentir y disponer las formas de sus figuras sin añadirles sentido alguno de anécdota o de comentario" (236).

El grupo de escultores no podía ser más heterogéneo, aunque a la mayoría de sus componentes les unía la renovación de su arte mediante una actualización de la propia tradición decimonónica (237) y del clasicismo derivado de maestros españoles que habían muerto pocos años

atrás, como Nemesio Mogrobejo (1910), Julio Antonio (1919) o el cordobés Mateo Inurria (1924). Estos tres compartían idéntica tendencia a la solidez constructiva de sus obras, a la síntesis de planos y a la aspiración a la serenidad y el equilibrio propios del clasicismo aunque con una expresividad más rotunda. En el caso particular de Julio Antonio, sus enseñanzas fueron asimiladas por la mayor parte de los escultores que acuden a la primera Exposición de la SAI, entre ellos Victorio Macho, al que había conocido en 1906. Sea como fuere, la impresión que ofrecía - seguramente, era lo que había pretendido el comité de la SAI - tan amplio conjunto de escultores en el seno de la Exposición de Artistas Ibéricos era que también la plástica española se sumaba a esa idéntica aspiración a la modernidad que se manifestaba en la pintura:

"Casi íbamos creyendo en un posible decaimiento de la escultura española, cuando esta Exposición de los Ibéricos - a la que debemos tan gratas y consoladoras emociones - viene a convencernos de lo contrario..." (238).

Entre los escultores consagrados, sin duda fue **Victorio Macho** el principal motivo de interés para la crítica (239), siendo de los muy contados participantes en la Exposición que recibe artículos monográficos (240); su arte, en el que encontramos derivaciones post-cubistas, expresionistas e influencias directas del escultor serbio Mestrovic, por entonces muy en boga, era ampliamente reconocido por la crítica más tradicional para la cual Macho había renovado su plástica sin ceder a las tentaciones de las vanguardias.

En la Exposición de la SAI presentaba bocetos de algunos de sus proyectos más célebres (núms. 1 al 4 del catálogo: *Fuente de la Vida* (fragmento del monumento a Cajal) (piedra); *Cabeza de Cajal* (estudio para el monumento) (bronce); *Sepulcro del poeta Tomás Morales* (piedra); *Boceto para la Victoria del monumento a Elcano* (bronce)), como el

monumento a Ramón y Cajal (241) o el sepulcro de su amigo el poeta Tomás Morales, que había muerto en agosto de 1921, y al que el escultor Macho se ofreció a homenajear con un sepulcro que iría destinado al cementerio de Las Palmas:

"... la idea plasmada en volúmenes más o menos grandes llega a expresiones de belleza en el arte cuando el artista siente, sabe y puede ser creador... Arte y belleza culminan por igual en la sintética, o por mejor decir, arquitectónica figura del sepulcro del poeta Tomás Morales... Todas las esculturas de Macho son firmeza, serenidad, aplomo; su 'Victoria' tiene el mismo sentido clásico de las obras del gran escultor polaco Szukalski Stanislas..." (242).

"... Victorio Macho lleva consigo el don de la vida, que es cambio constante y renovación constante. Sigue con ayuda y juvenil percepción los movimientos y conceptos vigentes de la escultura moderna, y su arte marcha por las etapas de ésta.

Siguiendo las orientaciones de la escultura arquitectónica actual, es tan español o más como pudiera serlo cuando se le veía directamente influido por una cierta propensión a construir una escultura de tipo clásico nacional... En el sepulcro de Tomás Morales toma franca dirección arquitectónica. La forma humana casi se desvanece totalmente, y da paso a planos y masas arquitectónicas. Macho ha sabido entrar por las avenidas de la 'escultura abstracta' con grandeza de ritmo y emoción..." (243).

Al lado de ese colectivo que aspiraba a una tradición renovada se sitúan Ángel Ferrant y Alberto Sánchez como los dos artistas que con mayor decisión apuntaban a la escultura más moderna. **Ángel Ferrant**, nacido en Madrid en 1891 e hijo del pintor Alejandro Ferrant Fischermans, comienza su formación en los medios académicos - como la Escuela de Bellas Artes de San Fernando - y se presenta a los concursos oficiales, siendo premiado con medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1910; poco después, se encuentra - c. 1912 - en París, donde

se convierte en testigo de las actividades futuristas; entre 1918 a 1920 ocupará plaza de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de La Coruña, y desde ese último año en La Lonja de Barcelona, pese a lo cual se mantendría al tanto del ambiente madrileño, sobre todo con la Residencia de Estudiantes. Precisamente será uno de sus miembros, José Moreno Villa, quien dedique el comentario más extenso a las dos obras que Ferrant presentaba (núms. 6 y 7, *Desnudo (ébano)*, *Desnudo*) en la Exposición de la SAI:

"... se ha compenetrado como pocos españoles del arte plástico moderno, y llega, sin quedarse en lo externo de tal o cual manera determinada, a ese concepto permanente o eterno que exige forma inédita y viva en todo momento de la obra, en cada milímetro de superficie. Los desnudos que presenta Ferrant revelan ahincados y sutiles estudios de las formas femeninas; pero no son ya los estudios mismos, sino el juego libre y a la vez exigente a que se entrega el hombre que 'se sabe' ya las dificultades y gracias del cuerpo humano, y que no tiene inconveniente en forzar una postura o un miembro, si ello le sirve para la arquitectura total de la obra... una corriente poderosa de neoclasicismo, existente hoy sin duda, sirve de base a algunos para embrollarlo todo, clasicismo, academicismo, pasado y actualidad. Y no se trata de un movimiento regresivo, sino de la evolución 'pro forma' que se inicia con Cézanne y con el cubismo. En el fondo lo que hay es abandono de la mancha por lo definido, y abandono de lo dinámico y vital por lo reposado y lo frío..." (244).

Asimismo, para Manuel Abril, la mejor virtud de las obras de Ferrant era su exclusivo valor como juego plástico de volúmenes y líneas, "verdadera delicia de estilo sin rebuscamiento, de audacia sin desplante, de estirpe sin imitación - disciplinadas, elegantísimas y puras, modelos de gracia..." (245).

Juan de la Encina también alaba el arte de Ferrant en lo que suponen de exponentes del arte moderno de tendencias constructivas:

"... La estatuilla de la negra, tallada en madera de ébano, con su arte de idolillo negro o de danzarina mítica, desarrolla sus líneas ascendentes y tendidas como una serpiente que despierta... La otra estatuilla, tallada en caoba, es acaso superior. Elegante, esbeltísima, como ésta, quizá le lleva ventaja de una mayor robustez en la ejecución, de una mayor solidez tectónica, estructural... ¡Dos obras bellas, positivamente bellas, y su autor, un escultor, un verdadero escultor, sensible, elegante, sólido!..." (246).

Por último, **Alberto Sánchez**, uno de los escultores más sobresalientes del arte español del s. XX, comenzaría a escribir su propia biografía artística a partir de esta presencia en la Exposición de la SAI. Había nacido en Toledo en 1895 y tras sus inicios como aprendiz de herrero y zapatero, trabaja como panadero hasta 1917, año en que realiza el servicio militar en Melilla; de esa etapa norteafricana están datadas sus primeras esculturas, que afianzaron su confianza en seguir experimentando en la plástica, a la que se dedica - cuando no trabaja en la tahona - a su vuelta a Madrid, a principios de los años veinte. Hacia 1922 conoce a Rafael Barradas, quien le ofrecerá consejos, ánimos y, en mayo de 1925, la posibilidad de exponer en la muestra que estaba preparando la Sociedad de Artistas Ibéricos (247), donde será reconocido como una de las revelaciones más a tener en cuenta:

"Talento de otra condición, raro y aún más, excepcional, si es cierto que no aprendió de nadie su oficio de arte.

Podrá el artista no estar 'formado' por completo; pero ya pueden reconocerse etapas en su trabajo, modos de expresión más simples o más apurados, según el pensamiento que le guió al tallar cada bloque. En él sí que se puede afirmar que el temperamento se hermanó con la tendencia. Justeza y severidad y ejecución limpia son características de Alberto; su inspiración queda limitada voluntariamente a las formas que se propone; un fuego de interna gracia las salva de toda sequedad...



Alberto, *Obrero vasco* (1922-1925)

Yeso patinado, 50 x 14 x 14 cm.

Col. part.

No creemos que Alberto, representante viviente de la más pura vocación por el arte, se extravíe en lo sucesivo; sus dibujos son tan sólidos como las esculturas. El escultor Alberto es una brillante realidad en el arte español..." (248).

"Bastaría estas obras para acreditar un nombre. La estilización geometrizzante de todo lo que no sea en la figura cuerpo humano: vestido, armadura, etc., armonizan con la expresión corporal y hasta con el sentimiento de la figura... Son obras macizas, aplomadas, fuertes, formando la escultura y la representación un bloque indivisible de acierto asombroso..." (249).

"Expone una excelente colección de dibujos y varias estatuillas. ¿Dónde y cómo ha aprendido y practicado este hombre el oficio artístico?. Por lo visto, en ninguna parte. Únicamente su buen amigo Barradas le ha dado consejos de experto y aliento. El maestro es bueno y el discípulo es de los que no pierden ripio en la lección. La escultura de Alberto es, en líneas generales, de tipo abstracto, y recuerda levemente, acaso más por el concepto que por la concreción, a ciertos escultores modernos alemanes..." (250).

"... ¡El pueblo! ¡Siempre el pueblo! En su entraña viva hay gérmenes inagotables, se crea una energía imperecedera, siempre renaciente. En él está la compensación de salud a la gastada vida ciudadana. En él se conserva la integridad de la raza en sus componentes elementales, en sus líneas más simples y acusadas, y sobre todo, en su ingénita fortaleza...

No todo es indiferencia, cansancio y falta de voluntad en la vida española: porque si esto ocurriese no sería posible una existencia como la del escultor Alberto, cuyas obras se exponen en la Exposición de Artistas Ibéricos..." (251).

El éxito de Alberto Sánchez sorprendió a todos, incluido el propio autor, como él mismo cuenta en sus *Palabras de un escultor*:

"... Para mí fue una suerte exponer allí; todos los periódicos de la noche del día de la inauguración se ocupaban de mis obras extensa y elogiosamente. Aquella noche estaba yo trabajando en la tahona, y otro panadero, que leía LA VOZ, me preguntó: - Pero, ¿tú eres escultor? ¡Mira lo que dice aquí!.

Al domingo inmediato, los obreros de mi sindicato fueron en masa a ver mi Exposición" (252).

En su localidad natal, Toledo, también fue recogido ese éxito de Alberto en Madrid, en un artículo que firma un crítico favorable a la

renovación que suponía la Sociedad de Artistas Ibéricos, y que también había nacido en Toledo, Ángel Vegue y Goldoni:

"Alberto es un caso admirable de vocación. Toledano de nacimiento, y panadero en Madrid por necesidad, resta horas a su descanso para dedicarse a labrar en madera deliciosas figuritas. Procede por planos muy acusados, con raro sentido de los volúmenes, y logra con místicos golpes de gubia, infundir espíritu al leño. Nada de pastiches ni de imitaciones. Visión poderosa, de ojos ingenuos, es la suya, y de tal penetración, que obliga a construir y a organizar fiel a la idea de lo monumental. La geometría puesta en juego, le permite resultados de seguridad y dominio..." (253).

La primera Exposición de la SAI condicionó de manera definitiva la vida de Alberto Sánchez, como bien recoge en su tesis doctoral Angelina Serrano (254), puesto que un destacado grupo de intelectuales y artistas, entre ellos Juan de la Encina, Ángel Vegue y Goldoni, Eugenio D'Ors, Luis Araquistáin o Luis Bello (255), solicitaron a la Diputación toledana que concediera al escultor una beca que le permitiera abandonar el trabajo de panadero y dedicarse por completo a su arte, lo que fue aprobado a los pocos días, el 21 de julio de 1925, con el siguiente texto:

"... este escultor que se ha revelado con gran temperamento en el Salón de Artistas Ibéricos y que luchando por afirmar la personalidad dentro de su arte vive sólo del rudo trabajo de panadero, la comisión encontrándose con el caso insólito de que la solicitud viene firmada por hombres de tanto prestigio y encontrándose siempre dispuesta a prestar su auxilio a los naturales de la provincia que se destacan en las artes, acordó conceder dos mil quinientas pesetas al citado escultor Alberto..." (256).

A comienzos de 1926, Alberto celebraba su primera Exposición individual, en el Ateneo madrileño, iniciando una asombrosa progresión hacia una poética surrealista que le convertiría desde entonces en

profeta de la vanguardia escultórica dentro de España y que sobrepasa con mucho lo que había presentado en la primera Exposición de la SAI, por lo que será objeto de estudio más adelante.

II.6.4.5. LAS FIGURACIONES VASCAS EN LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

En mayor medida que el arte catalán, el arte vasco ofrecerá un modelo accesible para que el resto de la Península pueda asimilarlo y, en ese proceso, intente engancharse a la penúltima oportunidad de hacerse moderno. Ante los ojos del público y crítica madrileños, el arte vasco parecía ofrecer la solución de futuro para oponer a un arte oficial que apenas había cambiado en las últimas décadas; sin embargo, los artistas que trabajaban en Madrid durante el primer tercio del s. XX no sólo recibieron una imagen exclusiva del arte vasco, sino todo un abanico de posibilidades figurativas, bastante diferenciadas entre sí, en las que intentaremos profundizar puesto que basta una sola mirada a las obras de procedencia vasca para entender las diferencias que existen entre el arte de Jenaro Urrutia o de Aurelio Arteta y el de Juan de Echevarría o los hermanos Zubiaurre, por ejemplo, y entre el de todos éstos respecto al de la generación más joven de un Ucelay, Cabanas u Olasagasti. Pues bien, todas estas posibilidades de arte figurativo lograron darse cita en la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, siendo una de tantas consecuencias positivas que tendría dicha Exposición para el arte español.

El primero de los núcleos artísticos para analizar es el que se reúne en torno a la llamada Escuela Romana del Pirineo; como bien señala Díaz-Plaja, el testimonio inicial de esa alianza que podríamos denominar "interoceánica", entre el Cantábrico y el Mediterráneo - entendido éste como latinización, cultura clásica, universal y eterna -, se halla en el *Discurso de las Armas y las Letras* (257), fechado en 1915 y escrito por Pedro Murlane Michelena, cuya portada - de dibujo austero, representaba

a un emperador romano - había sido firmada por Aurelio Arteta. Este aspecto de la influencia de lo italiano como totalidad cultural en determinados sectores del arte vasco del s. XX es muy importante para la configuración de una "vía clásica" de la pintura española, cuyos mejores representantes vascos serían, sin duda, el propio Aurelio Arteta y Jenaro Urrutia.

Ramón de Basterra, durante su etapa como diplomático en Roma, entre 1915 y 1918, es quien mejor llega a identificar los sentimientos propiamente vascos con la aspiración universalista de la civilización romana (258), término éste de civilización que desde la Escuela Romana del Pirineo será entendido en el sentido de "cultura". La Escuela Romana, cuyas reuniones se celebraban en el bilbaíno Café de la Gran Vía, se opondrá, por lo tanto, al nacionalismo más radical que había defendido en el pasado, por ejemplo, Sabino Arana, y no dudará en buscar a sus iguales en otras partes de España, principalmente en Cataluña, donde desde 1906 se había impuesto el noucentisme político cultural, y que explica de manera convincente la presencia de Luis Bagaría y, sobre todo, de Eugenio D'Ors en las páginas del principal órgano difusor de la Escuela, la revista *Hermes*.

Entre los miembros destacados de la Escuela ya hemos hablado de Pedro Murlane Michelena y de Ramón de Basterra, a los que debemos añadir los nombres de Pedro de Equilor, José Félix de Lequerica, Fernando de la Quadra y Rafael Sánchez Mazas, todos ellos procedentes de la burguesía vasca, a los que se uniría el financiero Nicolás María de Urgoiti, que en Madrid lanzaría, junto a José Ortega y Gasset, alguna de las empresas periodísticas más interesadas en la modernización de la cultura española, como los periódicos *El Sol* (desde 1917) y *La Voz* (desde 1920).

La mayor parte de esos componentes de la Escuela colaboran en la revista *Hermes*, dirigida por Jesús de Sarriá, que publicaría 85 números

entre 1917 y 1922, escritos casi en su totalidad en castellano, un idioma derivado del latín y, por lo tanto, que permitía cumplir mejor esa aspiración a la mayor difusión posible. No sólo como creador de un telón de fondo intelectual sino también en los aspectos específicamente artísticos, *Hermes* debe ser considerada como órgano activo en la difusión de las corrientes modernas que comenzaban a extenderse por Europa desde 1917; así, la destacada participación del crítico de arte Juan de la Encina se debe entender como el deseo, por parte de la revista bilbaína, de caracterizar el arte vasco y, de paso, situarlo en relación con el resto del arte europeo, si bien en el pensamiento de Encina éste suele quedar limitado al post-impressionismo.

La definición de lo "clásico" ocupará lugar preferente en el pensamiento vasco de principios de siglo y así, por ejemplo, Ramiro de Maeztu utiliza un caso tan poco propicio como es la pintura de Darío de Regoyos - con motivo de la Exposición en homenaje al pintor que celebró el Museo de Arte Moderno de Madrid (abril y mayo de 1921) -, para aportar su propia interpretación del clasicismo:

"El ideal de Regoyos es, pues, clásico porque se ajusta a la ortodoxia eterna del arte... El arte va a ser una fusión armónica de la expresión y de la decoración... Y esto es la ortodoxia y esto es el clasicismo" (259).

Mucho mayor interés tienen las crónicas que realiza para *Hermes* desde París H. de L. (desconocemos quién se esconde bajo estas iniciales); en una de ellas expresa claramente al lector español que la situación del arte europeo se encamina hacia un clasicismo moderno, en el que asumen protagonismo las últimas producciones de Picasso y Derain:

"... la actual dirección mira a la utilización del cubismo para avalorar la visión tradicional de la naturaleza, al modo de lo sucedido con la manera impresionista de que se sirvió el post-impressionismo. Derain ha pintado una 'Última Cena' en la que ha solucionado felizmente el problema de construir... Picasso, el supremo virtuoso, aspira a un

cuasi-rubensismo, por la robustez con que trata el desnudo, ampliándolo con una dramática exageración del gesto..." (260).

Pese a todo, no sería posible hablar de arte en la revista *Hermes* sin tener en cuenta la aportación de Juan de la Encina, quien no establece tantas diferenciaciones entre artistas como Echevarría o Arteta y que encarna, dentro del complejo sistema del arte vasco, una postura muy diferente a la Escuela Romana del Pirineo; en primer lugar, Encina siempre se mantendrá fiel a la dicotomía entre la tradición española clásica y el influjo del París impresionista y post-impresionista; en consecuencia, la aspiración de universalidad queda muy oculta en el pensamiento artístico de Encina, opinión que comparte Carlos Martínez Gorriarán:

"La aceptación de la naturaleza mediática del arte y su aplicación a la invención de la identidad particular vasca explican fenómenos que resultan desconcertantes vistos desde otras perspectivas, por ejemplo el notorio anticlasicismo de algunos teóricos muy influyentes en el arte vasquista, como... Juan de la Encina... La razón es que el clasicismo tiende a objetivar la experiencia, a obviar lo particular y a subrayar las categorías y arquetipos universales, todo lo cual desliga al arte del deber de construir una identidad particularista..." (261).

También existen diferencias respecto al concepto de lo clásico, que en Juan de la Encina apenas hace referencia a Roma, al Mediterráneo o al noucentisme catalán, sino que lo clásico entronca con la mejor tradición española desde el siglo de oro de Velázquez y Zurbarán. El debate al que más tiempo y comentarios dedica Encina será al de la cuestión del exotismo frente al vasquismo, siendo estos planteamientos los que serán expuestos de forma impecable en *La trama del arte vasco* (262); así por ejemplo, para resaltar la complementariedad entre el arte moderno que se estaba haciendo en París y el que se nutre de la tradición autóctona, pondrá especial énfasis en la influencia que, a su vez, había tenido la pintura española en el arte francés:

"El Romanticismo francés inicia con Eugene Delacroix una cierta predilección por los clásicos españoles... Goya muere cuando Delacroix se pone en combate cruento con el neoclasicismo... Courbet aparece en sus obras con no pocas reminiscencias del Españolito... Velázquez y Goya influyen primero en el genio aplomado de Manet. El Greco dejó también rastro de reminiscencias en sus obras y, sobre todo, en las de Paul Cézanne... no puede negarse que los clásicos españoles hayan sido algo así como fermento y levadura en el arte francés del s. XIX" (263).

Del mismo modo, Encina asimila el carácter de lo clásico a un artista como Juan de Echevarría, del que aprecia "la dureza angulosa de su dibujo que de alguna manera podría traernos el recuerdo de Zurbarán, su preocupación por la expresión de la vida interior de los espíritus conturbados y tristes - recuérdese al Greco -; su prurito vehemente por la solidez constructiva... son condiciones de nuestra pintura clásica" (264).

Comenzamos a pensar que, aludiendo al título del ensayo, Juan de la Encina no está explicando la trama del arte vasco sino que es él mismo quien la construye a partir de dos ejes de coordenadas como serían la actualización de la tradición clásica española y la querencia hacia el arte francés impresionista y post-impresionista. En ese esquema, no se preocupa por dibujar demasiadas subdivisiones entre los artistas vascos de su época, por añadir matices, sino que los encuadra según criterios amplios como el de la paleta de colores que utilizan:

"Iturrino y Regoyos se entregan totalmente a la paleta impresionista más ortodoxa, y Zuloaga a la clásica española; así también hay otros artistas como Echevarría, Arteta y los Zubiaurre que propenden a pactar con las dos formas..." (265).

Además de los cuadros que aparecen reproducidos en *La trama del arte vasco*, destaca la serie de retratos que muestran, de manera nada accidental, a una parte de los pensadores españoles más comprometidos

con las cuestiones de España y del País Vasco; así, encontramos retratos de Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Miguel de Unamuno, por Vázquez Díaz, mientras que Gustavo de Maeztu realiza el de José Ortega y Gasset, a quien Juan de la Encina define como "uno de los espíritus más selectos de la España actual, un hombre de verdadero lujo dentro de la pobretería espiritual española" (266).

Aún quedaría un tercer grupo de opinión destacado sobre la situación del arte vasco moderno, y que acaba situando a Juan de la Encina en una posición intermedia, a mitad de camino entre los defensores a ultranza de los ideales universalistas del clasicismo y los que, desde posiciones nacionalistas extremas (que partían de la doctrina de Sabino Arana), entienden el arte vasco como arte de los vascos, esto es, con un fuerte componente particularista y lejos tanto de la tradición pictórica española como de la modernidad francesa. El representante más conspicuo de esta última postura será Telesforo de Aranzadi, antropólogo que pretendió importar sus tesis deterministas a la pintura vasca en base a una pretendida especificidad - física y moral - de la raza vasca, y cuyo discurso empezó a ganar seguidores desde la celebración del Primer Congreso de Estudios Vascos, celebrado en Oñate en 1918, y, más tarde, en diversos artículos de prensa, algunos en la revista *Hermes*, que mostraba así una vez más su respeto a todas las opiniones (267).

Así pues, las interpretaciones en torno al lenguaje artístico de los pintores vascos no era en absoluto homogéneas, como tampoco lo eran esos mismos lenguajes, por lo que sólo a partir de una detallada caracterización de las diversas tendencias y obras personales podremos entender cómo fue recibido ese arte vasco en el resto de la Península. A este respecto, la Sociedad de Artistas Ibéricos tuvo el enorme acierto de reunir en la Exposición de 1925, de manera consciente, esa diversidad de opciones y presentarlas unas al lado de otras, de modo que el público pudo observar las similitudes y diferencias de los artistas y obras que

fueron seleccionados. En la sala XIV, los hermanos **Zubiaurre**, Valentín (núms. 151 a 153, *Crepúsculo*, *Tierra vasca*, Óleo) y Ramón (núm. 154, Óleo), cuya obra nunca es analizada en términos de regionalismo sino de asunto exclusivamente plástico (268); así, entre la crítica de arte más tradicional, Valentín pasa como uno de los maestros modernos:

"En la reciente Exposición de Artistas Ibéricos - gran parada de la heterodoxia pictórica moderna... - la obra de Valentín de Zubiaurre es la expresión y el símbolo de la ortodoxia. Se nos aparece como uno de los maestros en plenitud d la nueva estética, junto a Macho, Echevarría... " (269).

Manuel Abril también estuvo obligado a tomar parte del debate sobre la presencia de los Zubiaurre en una Exposición cuyos organizadores habían manifestado su repulsa de la pintura de argumento; para salvar el compromiso, Abril definirá el arte de Valentín en términos estrictamente plásticos:

"Valentín de Zubiaurre se salva también, en su lienzo mejor y más característico, de un defecto que suelen achacarle: la injerencia de elementos pintorescos, la explotación del tema étnico.

Viciosa es, en efecto, estéticamente esa tendencia que recoge los trajes y costumbres de unos y otros pueblos para exhibirlos en los cuadros a modo de carnalesco espectáculo. Los Zubiaurre, a mi juicio, se salvan en sus buenos lienzos de ese achaque, pues el tema en ellos no les sirve de apoyo para rapsodiar exaltaciones de la raza ni para construir sainetes regionales. Los buenos cuadros de los Zubiaurre son retratos no en el sentido de reproducción fisonómica, sino como presentación pura del aspecto formal de un espectáculo..." (270).

Su inclusión en la Exposición de la SAI, al igual que la de **Juan de Echevarría**, debió obedecer, aparte de la amistad personal y las excelentes relaciones con Juan de la Encina (en el caso de Echevarría, también porque formaba parte del comité de la propia Sociedad de

Artistas Ibéricos), a la voluntad de hacer más evidente, por parte del comité organizador, la evolución de la pintura española moderna que partía de esos artistas, los precursores, y que se dirigía a otros destinos. Y así de Echevarría, que exponía ocho obras en la sala XIII (núms. 129 a 136 del catálogo de la Exposición: *Naturaleza muerta, Mi sobrino, Retrato de niña*, tres óleos titulados *Flores, Retrato de Mlle. X* y *Paisaje de Oyarzun*) llega a afirmar su principal defensor en Madrid, Juan de la Encina:

"(Juan de Echevarría) no goza del mayor predicamento entre los jóvenes, que le asocian al Impresionismo, que ellos creían desterrado y olvidado... Aunque la facultad dominante en Echevarría sea la de colorista, en su obra luchan principios antitéticos, como la armonía cromática y el sentimiento de lo constructivo... En la primera Exposición de Artistas Ibéricos, Echevarría no señala, ni mucho menos, la línea más avanzada, pero sí representa lo que esta Exposición tiene de pictóricamente más sólido, más sabio y más refinado..." (271).

En sintonía con estos tres artistas se encontraban aquéllos que la Sociedad de Artistas Ibéricos agrupaba en la sala XV, Antonio Guezala (núms. 160 a 164, los dos primeros titulados *Elatxobe, San Juan de Gaztelugatxe, Bilbao, noviembre de 1922* y *Sukarieta*), José Bicandi (núms. 165 a 171, *Trozo de puente en Motrico, Casa de pesca en Motrico, Besugos, Papardos, Colajos*, y dos *Apuntes para baile*) y Alberto Arrúe (núm. 175, *Retrato de niño*); todos fueron encuadrados en esa tendencia que, según Manuel Abril, manejaba una austeridad de medios pictóricos que preludiaba la modernidad:

"Fernando García, entre los vascos, sonríe también, pero también con sutilezas pictóricas, sin halagos fáciles, y sonríe Tellaache, pero sobriamente, con ponderación, y sonríe Guezala, pero éste ya con ironía, sus cuadros son amables porque la musa de Guezala tiene siempre el don de la simpatía... No digamos nada de la seriedad de Bicandi. Hombre sin doblez, rudo, ingenuo, franco, quiere las cosas como son y las busca el

ser con una atención reconcentrada que da gozo el espectáculo de un hombre entregado así a la tarea solemne de sentir en su integridad plástica..." (272).

Como dando un paso más hacia el frente, pero con la misma cercanía espiritual que la física de su emplazamiento en el Palacio del Retiro, la Sociedad de Artistas Ibéricos quiso resaltar la modernidad más decidida que representaba la generación siguiente del arte vasco dedicándole toda la sala XVI, que fue concebida, en nuestra opinión, dentro del planteamiento general de la Exposición como la culminación de esa reciente historia del arte vasco; en consecuencia, la sala XVI empezaba por otro artista "de transición" como Julián Tellaeche (núms. 176 a 178, *El grumete*, *Maternidad*, *El puerto*) y se extendía tanto hacia la propuesta más joven, con Ucelai (núms. 179 a 184, *Autorretrato*, *Retrato de S.N.*, *Retrato de S.L.*, *Retrato de E.J.*, *Nescatiebat*, *Retrato*) como hacia los dos artistas que mejor encarnaban la monumentalidad clásica, Aurelio Arteta (núms. 185 a 189, *Figura de mujer* y cuatro cartones para la decoración mural del Banco de Bilbao en Madrid) y Jenaro Urrutia (núms. 190 a 193, *Bañistas*, *Naturaleza muerta*, *Familia*, *El pastorcillo*). En estos dos últimos, Urrutia y Arteta, el comité sí apreciaba soluciones interesantes para la figuración contemporánea española, respaldando la validez del clasicismo de procedencia italiana como alternativa de futuro para el arte español, y así, de **Jenaro Urrutia** que había estado becado en Roma pocos años antes, en 1923, y que presenta cuatro obras en la primera Exposición de la SAI Manuel Abril afirmará:

"Cuanto más jóvenes los pintores que exponen... y cuanto más avanzados, más austeros también... Jenaro de Urrutia deja de sonreír. Su camino es fuerte y serio. Ya en él ha cambiado su concepto de la elegancia y de la delicadeza para preferir una interpretación de seriedad varonil y de honradez macizamente plástica..." (273).

Aún con más claridad que en el caso de Urrutia, **Arteta** representaba el mejor exponente del arte clásico en el País Vasco. Tras unos años en París - de 1902 a 1905 - junto al escultor Quintín de Torre, llegaba a Italia en 1905, país que encaminaría definitivamente su arte hacia una nueva monumentalidad, que le situaba en solitario frente a la mayoría de pintores vascos; como había acertado Eugenio D'Ors, "si etnográficos, documentales y pasionales son Zuloaga y Maeztu, Salaverría y Tellaeche, los Zubiaurre y los Arrúe, aquel semi-florentino (Arteta) me parece ya un pintor puro..." (274). En la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, Arteta fue entendido exclusivamente en esos términos de creador de formas clásicas (275), y como afirma Juan de la Encina:

"Es uno de los pintores españoles actuales que menos discusión suscitan... Su sensibilidad colorista es de las más finas. El dibujante es enérgico, conciso, rítmico, amplio y claro definidor. Compone con mucha simplicidad, y ciertamente el sentimiento de la geometría - como en casi todos los modernos - no le es ajeno.

Es un espíritu en cierto modo clásico, en el sentido del equilibrio, la ordenación, la medida siempre activa..." (276).

En ese silencioso "combate" por la figuración que vivía el arte vasco entre defensores de la tradición y del clasicismo, la Sociedad de Artistas Ibéricos también mostraba su voluntad de ofrecer una nueva alternativa, la del joven **José María Ucelay**, más entregado al estudio del color que de la forma, siendo José Moreno Villa quien presenta al artista ante el lector español:

"Debe andar por los 22 años y es un temperamento nervioso, toda fibra, que forzosamente rehúye la disciplina de la forma y de la construcción. Es más adicto a Matisse que a Derain... Es más colorista que arquitectónico... Es el colorista de la Exposición y el más delicado de tintas, sin ser por eso un impresionista rezagado..." (277).

El mismo autor volverá a definir, esta vez en *Revista de Occidente*, el arte de Ucelay como el de un "dionisiaco":

"¿Vamos a negarle a Ucelay el ímpetu juvenil, la lozana belleza o la fuerza colora porque no sea constructor ni propenso a la austeridad de paleta? Hay también honestidad y decoro y sensibilidad en lo dionisiaco... Ucelay no cierra nunca la línea, su sensibilidad parece que le impide y prohíbe definir con ella. En algunos cuadros llega esto al sumo defecto, quedando las formas perdidas en la mera insinuación... tiene un sentido racial de las armonías y un secreto de lo inédito y vivo, como pocos de los jóvenes concurrentes a esta Exposición" (278).



Ucelay, Autorretrato
(Alfar, La Coruña, núm. 51, julio 1925)

Para Juan de la Encina, sus cualidades eran la "gracia rítmica en el arabesco, sentimiento ágil de la composición, frescura, transparencia, vivacidad luminosa en lo cromático. Procede, sin duda, de Matisse. Expone cinco obras, que por la brillantez y transparencia de su color, son otras tantas excelentes vidrieras..." (279), para concluir con que Ucelay era "otro nombre del que hay que tomar nota para el futuro" (280).

II.6.5. NOTAS

(1) José María Medina Marín. *La escultura española contemporánea (1800-1978)*, Madrid, Edarcón, 1978.

(2) Javier Pérez Rojas. *Art Déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990.

(3) José Moreno Villa. "Nuevos artistas. Primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *Revista de Occidente*, núm. XXV, jul. 1925, pp. 80-91.

(4) Luis de Cartagena. "Fragmentos de 'La Fuente de la Vida', para el monumento a Ramón y Cajal, obra de Victorio Macho", *ABC*, Madrid, núm. extr. fin. junio 1925, y Enrique Ramírez Ángel. "El arte de Victorio Macho. El sepulcro del poeta Tomás Morales", *Blanco y Negro*, Madrid, 28-VI-1925.

(5) Manuel Abril. "Exposición en el Palacio del Retiro (I)", *Heraldo de Madrid*, 9-VI-1925.

(6) Manuel Abril. "Exposición en el Palacio del Retiro (II)", *Heraldo de Madrid*, 16-VI-1925.

(7) *Alfar*, La Coruña, núm. 51, jul. 1925.

(8) Julio Álvarez del Vayo. "La Exposición de Artistas Ibéricos", *La Nación*, Buenos Aires, 5-VII-1925.

(9) Anónimo. "En el Retiro se celebra la Exposición de Artistas Ibéricos", *Nuevo Mundo*, Madrid, 26-VI-1925.

(10) Anónimo. "Exposición de Artistas Ibéricos", *Buen Humor*, Madrid,

14-VI-1925.

(11) Anónimo. "Exposición de Artistas Ibéricos", *Buen Humor*, Madrid, 21-VI-1925.

(12) Gustavo Rodríguez Lafora. "La interpretación de los sueños", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XVI, oct. 1924, pp. 161-165.

(13) Fernando Vela. "El suprarrealismo", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XVIII, dic. 1924, pp. 428-434.

(14) André Breton. *Manifeste du Surréalisme*, Paris, K.R.A., 1924.

(15) César María Arconada. "Hacia un superrealismo musical", *Alfar*, La Coruña, núm. 47, febr. 1925, pp. 22-28.

(16) José Bergamín. "Nominalismo supra-realista", *Alfar*, La Coruña, núm. 50, mayo 1925, p. 3.

(17) Pierre Picon. "La revolución superreal", *Alfar*, La Coruña, núm. 52, sept. 1925, pp. 9-12.

(18) En el *Manifeste du Surréalisme*, Breton sólo había mencionado la pintura en una nota a pie de página, y, de hecho, el primer órgano destacado del surrealismo, *La Révolution Surréaliste* tampoco creía posible un arte surrealista, por lo que en el núm. 3 Pierre Naville, director de la revista junto a Benjamin Péret, afirmaba: "Ya nadie ignora que la pintura surrealista no existe. Bien claro está que no pueden calificarse de tal los trazos de un lápiz movido por el azar del gesto, ni las imágenes que simbolizan las figuras del sueño, ni las fantasías imaginativas...". Sin embargo, el curso de los acontecimientos cambiaría a partir del núm. 4 (julio de 1925), en que André Breton pasa

a controlar la revista y a defender la pertinencia de un arte surrealista, primero en sus artículos titulados *El Surrealismo y la Pintura* y, del 14 al 25 de noviembre de 1925, con la celebración de la primera Exposición de Pintura Surrealista, en la Galerie Pierre, de París.

(19) Francisco Calvo Serraller y Ángel González García. *Surrealismo en España*, Madrid, Gal. Multitud, 1975.

(20) Antonio Bonet, coord. *El Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983.

(21) *André Breton y el surrealismo*, Madrid, MNCARS, oct.-dic. 1991.

(22) *El Surrealismo en España*, Madrid, MNCARS, oct. 1994- ene. 1995.

(23) José María Delarme. "La Exposición de Artistas Ibéricos (III)", *Informaciones*, Madrid, 16-VI-1925.

(24) Manuel Abril. "Exposición en el Palacio del Retiro (II)",
op. cit.,

(25) Manuel Abril. "Un artista precoz", *Blanco y Negro*, Madrid,
17-I-1926.

(26) Manuel Abril. "María Mallo", *Revista de Occidente*, Madrid, núm.
LXI, jul. 1928, pp. 80-95.

(27) *Ibíd.*,

(28) Manuel Abril. "El paisaje misterioso y evidente de nosotros mismos", *Blanco y Negro*, Madrid, 6-VII-1930. Tampoco había hecho referencia clara al surrealismo pocos meses antes, cuando comenta las

exposiciones de Moreno Villa, Bonafé y Ernesto Vicente en Madrid. Vid. Manuel Abril. "Exposiciones varias", *Revista de las Españas*, Madrid, núm. 19, mar. 1928, pp. 90-93.

(29) Gabriel García Maroto. *La Nueva España 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy*, Madrid, Biblos, 1927. Existe edic. facsímil de Madrid, Tecnos, 1988.

(30) Guillermo de Torre. "Neodadaísmo y superrealismo", *Plural*, Madrid, núm. 1, ene. 1925, pp. 3-7.

(31) Guillermo de Torre. *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.

(32) *Ibíd.*, p. 227.

(33) *Ibíd.*, p. 228.

(34) *Ibíd.*, p. 233.

(35) Cfr., Manuel Tuñón de Lara. *Medio siglo de cultura española, 1885-1936*, Madrid, Tecnos, 1973, p. 251.

(36) Ricardo Gullón. "Ambiente espiritual de la generación española de 1925", *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, 1959.

(37) Cfr., Guillermo Díaz-Plaja. *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid, Alianza, 1975, p. 343.

(38) Guillermo de Torre. "Manifiesto Vertical Ultraísta", Suplemento a la revista *Grecia*, Madrid, núm. 50, 1920, s.p.

(39) En sus páginas aparecen las firmas de José Moreno Villa, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Rafael Alberti o Manuel Altolaguirre, entre otros.

(40) *Alfar*, La Coruña, núm. 51, jul. 1925.

(41) *Ibíd.*, p. 2.

(42) Anónimo. "Homenaje a Juan de la Encina. Discurso de Ortega y contestación de nuestro compañero", *La Voz*, Madrid, 15-VI-1925.

(43) Manuel Abril. "Exposición en el Palacio del Retiro (I)",
op. cit.,

(44) *Ut supra* (24)

(45) Antonio Lezama. "Exposición de Artistas Ibéricos", *La Libertad*, Madrid, 5-VI-1925.

(46) Gabriel García Maroto. "Color y ritmo", *Índice. Revista de definición y concordia*, Madrid, núm. 1, jul. 1921, p. XIII.

(47) Enrique Díez-Canedo. "Tópicos. Escuela de poesía", *Índice. Revista de definición y concordia*, núm. 2., ag. 1921, p. XXI.

(48) Adolfo Salazar. "De Ingres a Picasso" *Índice. Revista de definición y concordia*, núm.2, ag. 1921, p. XV.

(49) *Ibíd.*,

(50) *Ibíd.*, p. XVI.

(51) Juan Ramón Jiménez. "Al sol de hoy", *Índice. Revista de definición y concordia*, núm. 3, sept. 1921, p. XIX.

(52) José Bergamín. "Mirar y pasar", *Índice. Revista de definición y concordia*, núm. 4, abr. 1922, pp. IX-XI.

(53) Juan Ramón Jiménez. "Disciplina y oasis", *Índice. Revista de definición y concordia*, núm. 3, sept. 1921.

(54) *Ibíd.*,

(55) Cfr., José Francés. *Año artístico 1921*, Madrid, Mundo Latino, 1922, p. 73.

(56) *Ibíd.*,

(57) *Ibíd.*, pp. 74 y 75.

(58) *Ibíd.*, p. 76.

(59) *Ut supra* (24)

(60) Juan Ramón Jiménez. "Ritmo alegre y feliz de este Benjamín...", en Benjamín Palencia. *Niños*, núm. 5 de la Biblioteca de la revista *Índice*, sept. 1923, pp. 10-12.

(61) *Vid.*, apartado II.6.4.2.

(62) Juan Ramón Jiménez. "Ritmo alegre y feliz de este Benjamín...", *op. cit.*,

(63) Cfr., Ángel Crespo. *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Barcelona, Univ. Puerto Rico, 1974, p. 23.

(64) *Ibíd.*, pp. 84-85.

(65) *Ibíd.*, p. 275.

(66) Cfr., Juan Ramón Jiménez. *Cartas*, pról. de Fco. Garfias, Madrid, Aguilar, 1962, pp. 309-310.

(67) Cfr., Guillermo Díaz-Plaja. *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid, Alianza, p. 330.

(68) Manuel Bartolomé Cossío. "El arte de saber ver", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, 1879, en Guillermo Díaz-Plaja. *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid, Alianza, pp. 330-331.

(69) Eugenio D'Ors. *Cézanne*, Madrid, Aguilar, 1921, p. 15 y ss.

(70) *Ibíd.*,

(71) *Ibíd.*, p. 224 y ss.

(72) Eugenio D'Ors. *Picasso*, Madrid, Aguilar, 1930, que aparece formando parte del libro Eugenio D'Ors. *Picasso en tres revisiones*, Madrid, Aguilar, 1945.

(73) *Ibíd.*, p. 143.

(74) Guillermo de Torre. *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925, p. 22 y ss.

(75) Vid., Jaime Gil de Biedma. *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Barcelona, Seix Barral, 1960, caps. II y VII.

(76) Ut supra (24)

(77) Francisco Alcántara. "Cristóbal Ruiz en la Exposición de Artistas Ibéricos (III)", *El Sol*, Madrid, 6-VI-1925.

(78) José Moreno Villa. "La jerga profesional", *El Sol*, Madrid, 12-VI-1925.

(79) *Ibíd.*,

(80) Algunos ya habían dirigido sus pasos en esa dirección antes incluso de que finalizase la Gran Guerra, como Picasso, Derain o De Chirico.

(81) Vid., Eugenio Carmona. "El 'Arte Nuevo' y el 'retorno al orden', 1918-1926", en *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, MNCARS, oct. 1995-en. 1996, pp. 49-58.

(82) *Reflector. Arte, Literatura, Crítica*, Madrid, núm. 1, 1-XII-1920.

(83) Guillermo de Torre. "Pablo Picasso", *Reflector. Arte, Literatura, Crítica*, Madrid, núm. 1, 1-XII-1920, pp. 11-12.

(84) P. Marjan. "25 F", *Horizonte*, Madrid, núms. 2 (30-XI-1922) y 3 (15-XII-1922), s.p.

(85) *Horizonte*, Madrid, núm. 4, ene. 1923.

(86) En ese artículo de Guillaume Apollinaire. "L'Esprit nouveau et les poètes", *Mercure de France*, núm. CXXXI, Paris, 16-XI-1918, pp. 385-396, el poeta francés asume la llegada de un espíritu clásico en la literatura moderna europea: "... L'Esprit nouveau qui s'annonce prétend avant tout hériter des classiques un solide bon sens, un esprit critique assuré, des vues d'ensemble sur l'univers et dans l'âme humaine...".

(87) Guillermo de Torre. "Proyecciones. Más en torno a Apollinaire", *Ronsel. Revista de Galicia-Lugo*, Lugo, núm. 3, jul. 1924, p. 5.

(88) Apartado II.6.2.1.

(89) *Alfar*, La Coruña, núm. 43, sept. 1924, pp. 23-30.

(90) Benjamín Jarnés. "Pentagrama", *Alfar*, La Coruña, núm. 43, sept. 1924, pp. 13-14.

(91) Gustave Courbet lo sería en menor medida porque su realismo, comprometido en determinados objetivos sociales, apenas tenía repercusión en el arte francés del s. XX.

(92) El rastro de Juan Gris en España antes de la Exposición de la SAI de 1925, ya que no pudo ser a través de su presencia física o de sus exposiciones, se debe buscar en las crónicas de prensa especializada. Así, *Alfar* publica el artículo de Manuel Abril. "El pintor Juan Gris", núm. 34, nov. 1923, pp. 3-7. y reproduce el texto de Juan Gris. "De las posibilidades de la pintura" *Alfar*, La Coruña, núm. 43, sept. 1924, pp. 24-30; también Eugenio D'Ors, desde *Mi Salón de Otoño* (Suplemento núm 1 a la Revista de Occidente, Madrid, 1924) ofrece amplio comentario del pintor, pp. 59-62, al que considera ha sobrepasado la "Cuaresma" del cubismo, y ofrece una reproducción de un *Pierrot* de aspecto clasicista (lámina XVII). Para una mayor profundización en este aspecto de la

penetración del arte de Juan Gris en España es obligatorio consultar el excelente artículo de Francisco Calvo Serraller. "Proyección de Juan Gris en la vanguardia artística española: el rastro del olvido en el 'país cubista'", *Juan Gris, 1887-1927*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 389-410.

(93) También conocido como Grupo de Puteaux por ser en esa localidad donde se reunían, desde 1912, Jacques Villon, Kupka, Metzinger, Picabia, De la Fresnaye, Juan Gris, Marcel Duchamp, etc.

(94) Cfr., Pierre Daix. *L'ordre et l'aventure*, Paris, Arthaud, 1984, p. 121.

(95) Vid., apartados II.3.5.3. y II.6.4.1.

(96) André Salmon. *L'Art vivant...*, op. cit.

(97) *Ibid.*, p. 10.

(98) *Ibid.*, pp. 12-13.

(99) Cfr., André Salmon. *André Derain*. Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1924, pp. 8-12.

(100) Pierre Daix. *L'ordre et l'aventure*, op. cit.,

(101) André Lhote. "Le Salon d'Automne", *Nouvelle Revue Française*, Paris, núm. 76, 1-I-1920, p. 147.

(102) José Moreno Villa. "Nuevos artistas. Primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *Revista de Occidente*, núm. XXV, jul. 1925, pp. 87-90.

(103) José Moreno Villa. "La jerga profesional", *El Sol*, Madrid, 12-VI-1925.

(104) José Moreno Villa. "Nuevos artistas...", op. cit., pp. 87-90.

(105) José Moreno Villa. "La jerga profesional", op. cit.

(106) Así, la descomposición en volúmenes geométricos de una obra como *Pueblos* (1925, Óleo sobre cartón, 60 x 60 cm., Madrid, MNCARS) halla un claro referente en otra de A. Derain, *Vista de Saint Paul de Vence* (1910, Óleo sobre lienzo, 60,5 x 81 cm., Colonia, Museum Ludwig).

(107) Nos referimos a obras como *Port Alguer*, *Cadaqués* (1924, Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm., Fundación Gala-Salvador, Figueras).

(108) Cfr., André Salmon. *André Derain*, op. cit., p. 3.

(109) *Ibid.*, p. 16.

(110) Además de sus ejemplares mensuales, será la que difunda desde 1927 por España un libro tan influyente como *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, obra de Mathila Ghika que, según cuenta Rafael Santos Torroella haber oído del propio artista, era un libro de mesilla de noche de Salvador Dalí.

(111) La importancia de este último dato viene constatado en las páginas de otra revista cultural, la madrileña *Índice. Revista de definición y concordia*, desde su núm. 1 de julio de 1921.

(112) François-Paul Alibert. "Une visite à Jean-Dominique Ingres", *Nouvelle Revue Française*, Paris, núm. 62, 1-II-1914, pp. 193-199.

(113) *Nouvelle Revue Française*, Paris, núm. 62, 1-II-1914, pp. 351-352.

(114) Félix Ghéon. "Les Expositions", *Nouvelle Revue Française*, Paris, núm. 64, 1-IV-1914, p. 7-33.

(115) Vid., Christian Derouet. "Les réalismes en France. Rupture ou rature", en *Les réalismes, 1919-1939*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981, pp. 196-206.

(116) Cfr., André Lhote. "Première visite au Louvre", *Nouvelle Revue Française*, Paris, núm. 72, 1-IX-1919, pp. 523-532.

(117) *Ibid.*, pp. 527-528.

(118) *Ibid.*, p. 525.

(119) *Ibid.*, p. 526.

(120) *Ibid.*, pp. 531-532.

(121) Cfr., André Lhote. "L'Exposition de peinture hollandaise aux Tuileries", *Nouvelle Revue Française*, Paris, núm. 93, 1-VI-1921, pp. 746-752.

(122) Activo entre 1922 y 1933, Novecento fue un movimiento conformado por Margherita Sarfatti, que se encargó de la difusión del programa teórico del grupo, y que contó con pintores como Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Giancarlo Malerba, Piero Marussig, Ubaldo Oppi y Mario Sironi.

(123) Sabemos por la revista *Cervantes* (III-1919) que desde su aparición en febrero de 1919 se difundía en España *La Vraie Italie*, publicación dirigida por Giovanni Papini que aspiraba a fundir los valores de la Italia eterna en un medio más amplio de latinidad.

(124) El itinerario, que duró de abril a junio de 1910, se completó con estancias en Niza, París y Amberes - no becado por la diputación de Ciudad Real, como se ha venido afirmando, sino con una Bolsa de Viaje que obtuvo como premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese mismo año 1910. Cfr., Angelina Serrano de la Cruz Peinado. *Las artes plásticas en Castilla-La Mancha de la Restauración a la II República (1875-1936)*, Univ. Castilla-La Mancha, Ciudad Real, oct. 1995, pp. 780-782.

(125) Ut supra (24)

(126) Juan de la Encina. "Los Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 25-VI-1925.

(127) Francisco Bores. "Las etapas de mi pintura", en *El interiorismo en Bores*, Pamplona, jun. 1994, p. 23 y ss.

(128) Juan de la Encina. "El Salón de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 20-VI-1925.

(129) Ut supra (24)

(130) Cfr., Eugenio Carmona. "Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el Arte Nuevo (1919-1936)", en *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo (1919-1936)*, Bancaja, 1994, p. 49.

(131) Vid., *Sí (Boletín Bello Español) del andaluz universal*, Madrid, núm. 1, jul. 1925; existe edic. facsímil en Sevilla, César Viguera, 1982.

(132) Gino Severini. *Du Cubisme au Classicisme*, Paris, J. Povolozky, 1921. La edición en castellano más moderna es Gino Severini. *Del cubismo al clasicismo*, pról. de Francisco Javier San Martín, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1993.

(133) Así, por ejemplo, se pueden seguir leyendo opiniones de este tipo, que mantendría siempre Palencia, en el libro que surgió con motivo de su viaje a Italia para estar presente en la Bienal de Venecia de 1956. Vid. Carmen Castro. *Italia con Benjamín Palencia*, Madrid, Taurus, 1959.

(134) Curiosamente, en 1916 Carlo Carrà ya había remitido a Giotto. Vid., Carlo Carrà. "Parlata su Giotto", *La Voce*, Firenze, 31-III-1916, pp. 162 y ss. en *Les Réalismes 1919-1939*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981, p. 58.

(135) Benjamín Palencia. "Giotto, raíz viva de la pintura", *Cruz y Raya. Revista de afirmación y negación*, Madrid, núm. 19, oct. 1934, pp. 9-24.

(136) Ut supra (24)

(137) José Moreno Villa. "La Exposición de Artistas Ibéricos", *El Liberal*, Bilbao, 12-VI-1925.

(138) Juan de la Encina. "Los Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 2-VII-1925.

(139) En nuestra opinión, existen muchas similitudes entre el tipo de pincelada densa y los tonos oscuros de *Gitano de Figueras* (1923, óleo y

gouache sobre cartón, 105 x 75,2 cm., Madrid, MNCARS) de Salvador Dalí, y el *Rincón de habitación* (1925, Óleo sobre lienzo, 88 x 64 cm., Madrid, MNCARS) que Bores presentó en la Exposición de la SAI de 1925.

(140) Umberto Boccioni. *Pittura, Scultura Futuriste (Dinamismo Plastico)*, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1914.

(141) Cfr., Rafael Santos Torroella. *Dalí. Época de Madrid, residente, Madrid, Publics. de la Residencia de Estudiantes, 1994, p. 25, donde se muestra el ejemplar que había manejado el joven Dalí, autor de trazos esquemáticos como interpretación personal de una obra de Carlo Carrà.*

(142) *Fundación y manifiesto del Futurismo (20-II-1909); Manifiesto de los pintores futuristas; Manifiesto técnico de la pintura futurista (IV-1910); el prefacio al catálogo de la primera Exposición de Pintura Futurista (Gal. Bernheim, Paris, II-1912); Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista; el prólogo al catálogo de la primera Exposición de Escultura Futurista (Gal. La Boétie, Paris, 1913), etc.*

(143) *Sí (Boletín Bello Español) del andaluz universal, Madrid, núm. 1, jul. 1925; existe edic. facsímil en Sevilla, César Viguera, 1982.*

(144) Vid., *Picasso in Italy, Verona, jun.-sept. 1990.*

(145) Editada por Mario Broglio desde noviembre de 1918 hasta 1921, *Valori Plastici* se convirtió en una utilísima ventana desde la que observar el arte contemporáneo italiano, y principalmente la Pintura Metafísica; así, el núm. 1 (15-XI-1918) cuenta con ilustraciones de Carrà, De Chirico y Roberto Melli; en febrero-marzo de 1919, el núm. 2-3 publica obras de Picasso, Braque, Léger, Severini, Juan Gris, Herbin, Metzinger, María Blanchard y de los escultores Laurens y Lipchitz; el

núm. 4-5 (abril-mayo de 1919) incluía ilustraciones y escritos sobre arte firmados por Carrà, De Chirico y Giorgio Morandi.

(146) Una obra tan temprana como *Maternidad* (1916, óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm., Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca) se convirtió en todo un manifiesto del clasicismo renovado para aquellos pintores que buscaban modelos en los que inspirarse.

(147) Cfr., Salvador Dalí. *Vida secreta de Salvador Dalí*, Figueras, Dasa Edicions, 1981, p. 219.

(148) *Ibid.*, p. 172.

(149) Gino Severini. *Del cubismo al clasicismo*, pról. de Fco. Javier San Martín, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1993, p. 30 y ss.

(150) Rafael Santos Torroella. *Dalí. Época de Madrid*, Madrid, Publics. de la Residencia de Estudiantes, 1994, titula todo un capítulo de ese libro a comentar "La serie cubista", pp. 23-68.

(151) *L'Esprit Nouveau. Revue internationale de l'activité contemporaine*, comienza a editarse el 1-X-1920, publicando 28 núms. hasta 1925.

(152) Vid., Luigi Cavallo. *Ardengo Soffici e il cubo-futurismo 1911-1915*, Firenze, Edizioni Galleria Michaud, 1967.

(153) Cfr., José Moreno Villa. "Nuevos artistas...", op. cit., pp. 86-88.

(154) Eugenio D'Ors. "Glosas. La Exposición de Artistas Ibéricos", *ABC*, Madrid, 3-VI-1925.

(155) Rafael Marquina. "Una exposició interessant", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 10-VI-1925.

(156) Rafael Benet. "Salvador Dalí", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 27-XI-1925.

(157) Aparece en Rafael Santos Torroella. *Dalí, residente*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1992, carta XXX, p. 132.

(158) Federico García Lorca. "Oda a Salvador Dalí", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XXXIV, abr. 1926, pp. 52-58.

(159) *Ibíd.*,

(160) *Vid.*, apartado II.3.5.6.

(161) José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, op. cit., pp. 14-21.

(162) Wilhelm Worringer. *La esencia del estilo gótico*, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1925, trad. de Manuel García Morente.

(163) Heinrich Wölfflin. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Calpe, 1924.

(164) Theodor Lipps. *Los fundamentos de la Estética*, prol. Eduardo Ovejero y Maury, Madrid, Ed. Luis Faure, 1923; la segunda edición se tuvo que publicar únicamente un año más tarde, en 1924, indicador de su amplia difusión entre una parte del público español.

(165) Fue publicada a los dos meses en *Revista de Occidente*. José Moreno Villa. "Tras la morfología de Rubens", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XXI, marzo 1925, pp. 333-350.

(166) *Ibíd.*, p. 337.

(167) *Ibíd.*, p. 340.

(168) *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, Weimar-München, Bauhausverlag, 1923.

(169) *Vid.*, apartado II.3.6.4.

(170) *Cfr.*, *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, op. cit., p. 181.

(171) *Ibíd.*, p. 207.

(172) En 1922, en la revista alemana *Das Kunstblatt*, Paul Westheim realiza una encuesta que titulaba "¿Hacia un nuevo realismo?" y a la que respondieron, entre otros, George Grosz o Hartlaub; éste último será el organizador, en 1924 y en su galería de Mannheim, de la primera Exposición de la Nueva Objetividad, cuyos integrantes - Otto Dix, George Grosz, Chritian Schad, Georg Schrimpf, entre los más destacados - se habían sentido atraídos, pocos años antes, por las figuraciones de procedencia italiana como la pintura metafísica o *Valori Plastici*.

(173) María Luisa Borrás. "Los realismos en Cataluña", *Les Réalismes 1919-1939*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981, p. 268 y ss.

(174) Franz Roh. *Realismo mágico. Post-Expresionismo (Problemas de la pintura europea más reciente)*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1927.

(175) *Ibíd.*, p. 36 y ss.

(176) Cfr., Eugenio Carmona. "Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el Arte Nuevo (1919-1936)", *op. cit.*, p. 51.

(177) Cfr., Paloma Esteban. "Benjamín Palencia, partícipe del Arte Nuevo", en *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo (1919-1936)*, Bancaja, 1994, p. 19.

(178) *Deutsche Kunst und Dekoration*, núm. 12, oct. 1919, pp. 12 y 13.

(179) *Vid.*, apartado III.6.2.2.

(180) El arte de Togores recibiría mayor cobertura por parte de esta misma revista alemana, que en el núm. de enero de 1925 reproduce tres obras: *Hombres luchando*, *Muchacha que lee* y *En el baño*.

(181) *Ut supra* (92)

(182) Eugenio D'Ors. *Mi Salón...*, *op. cit.*

(183) *Vid.*, apartados II.1.4. y II.3.5.2.

(184) En realidad, dicho cuadro se titula *Mi familia*, 1922, Óleos sobre lienzo, 110 x 95 cm., Barcelona, Museo de Arte Moderno.

(185) Manuel Abril. "El arte de Joaquín Sunyer", *Alfar*, La Coruña, núm. 47, mar. 1925, pp. 15-21.

(186) En París en la Academia Julian de 1903 a 1913; a su vuelta, presenta *La Cancha* a la Exposición Nacional de 1917 y *Tierras de labor*

en la edición de 1920; su primera individual es en el Ateneo de Madrid, enero de 1921. Sin embargo, también aparece en propuestas más renovadoras, como la Exposición colectiva que celebró en el Ateneo, diciembre de 1922, junto a Rafael Barradas, Gabriel García Maroto y Javier de Winthuysen. Vid., Juan Antonio Gaya Nuño. *La pintura y la lírica de Cristóbal Ruiz*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1987.

(187) Francisco Alcántara. "Exposición de Artistas Ibéricos (II)", *El Sol*, Madrid, 31-V-1925.

(188) Ut supra (24)

(189) Los hermanos Zubiaurre, Valentín y Ramón, completaban la sala XIV, pero hablamos de ambos en el apartado II.6.4.5.

(190) Vid., Francisco Carantoña. *Nicanor Piñole: Vida, obra y entorno del pintor*, op. cit., y *Nicanor Piñole*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1974.

(191) Menciones honoríficas en las ediciones de 1897, 1899 y 1904, y medalla de segunda clase en la de 1917.

(192) Manuel Abril. "La Exposición en el Palacio del Retiro (I)", *Heraldo de Madrid*, 9-VI-1925.

(193) Juan de la Encina. "Los Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 25-VI-1925.

(194) Vid., apartado II.1.3.

(195) *Exposición Maroto, Madrid-Barcelona, febrero y abril de 1925*; Madrid, Palacio de Bibliotecas y Museos, Barcelona, Salón Dalmau.

(196) Maroto añadía textos de Nietzsche, Eugenio D'Ors, José Ortega y Gasset y Miguel de Unamuno.

(197) *Exposición Maroto, Madrid-Barcelona, febrero y abril de 1925*, op. cit.,

(198) Cfr., Gabriel García Maroto *Gabriel García Maroto, 65 dibujos, grabados y pinturas*, Madrid, Biblos, 1927, pp. 7-8.

(199) Vid., apartado II.3.6.5.

(200) Juan de la Encina. "Los Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 2-VII-1925.

(201) Ut supra (24)

(202) Cfr., Gabriel García Maroto. *Promoción de México. Caminos hacia su integración. Raíces, esfuerzos y testimonios*, México, Guías Mexicanas, 1958, p. 40.

(203) Cfr., Ramón Gómez de la Serna. *Solana*, Barcelona, Bibl. Picazo, 1972, p.22.

(204) Luis Alonso Fernández. "José Solana. Estudio y catalogación de su obra", en el cat. *J. Solana. Exposición-homenaje*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, junio de 1985 y Francisco Calvo Serraller. "Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez Solana", en *José Gutiérrez Solana (1886-1945)*, Madrid, Fund. Cult. Mapfre Vida, mayo-julio de 1992, pp. 15-77.

(205) Será amigo del artista que, a principios del s. XX, mejor representaba la actualización de toda la pintura clásica española, Ignacio Zuloaga, al que dedicará su libro *Madrid callejero*, publicado en 1923.

(206) Pronto olvidaría la "afrenta" de esos inicios, cuando en la edición de 1904 sus obras, junto a las de los jóvenes Romero de Torres, Nonell, Mir o José Victoriano González, sean marginadas y vayan a parar a la llamada "Sala del crimen".

(207) José María Delarme. "El Salón de Artistas Ibéricos (IV)", *Informaciones*, Madrid, 24-VI-1925.

(208) Manuel Abril. "La Exposición en el Palacio del Retiro (I)", *Heraldo de Madrid*, 9-VI-1925.

(209) Juan de la Encina. "Salón de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 16-VI-1925.

(210) No existe una monografía de valor sobre el autor, tampoco sobre la que será su mujer, Margarita Frau, también pintora y que estaría presente en otras participaciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Sólo podemos remitir al catálogo de la Exposición *José Frau*, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, abril 1978.

(211) Juan de la Encina. "Los Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 7-VII-1925.

(212) Cfr., Santiago Arcediano y José Antonio García Díez. *Carlos Sáenz de Tejada*, Vitoria, Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1993, p. 32.

(213) Son muchas las similitudes que existen por ejemplo entre la producción de Valentín de Zubiaurre y el cuadro de Sáenz de Tejada *Remeros vascos*, 1922, Óleo sobre lienzo, 117,5 x 175 cm.

(214) Cfr., *Carlos Sáenz de Tejada. Centenario 1897-1997*, Fundación Caja Rioja, 1997, p. 93.

(215) Jaime Brihuela. "Pim, pam, pum. Eclosión y elipsis de un pintor de vanguardia", *Carlos Sáenz de Tejada. Centenario 1897-1997*, Fundación Caja Rioja, 1997, pp. 12-14.

(216) Juan de la Encina. "Salón de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 23-VI-1925.

(217) Manuel Abril. "La Exposición en el Palacio del Retiro (II)", *Heraldo de Madrid*, 16-VI-1925.

(218) Las influencias que recibió del período metafísico de Giorgio De Chirico son evidentes, incluso muchos años después, en cuadros de Fernández Balbuena como el *Desnudo Pittsburg*, 1926, Óleo sobre lienzo, 145 x 140 cm.

(219) *Las tentaciones de Buda*, cuadro premiado con medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1922, se sitúa en el origen de un cuadro de Balbuena que casi con toda seguridad estuvo en la Exposición de la SAI como *Bañistas*, c. 1925, Óleo sobre lienzo, 100 x 138 cm., Galería Tlapalli.

(220) Guarda mucha relación con *Desnudo*, c. 1925, Óleo sobre lienzo, 70 x 85 cm., Galería Tlapalli.

(221) Vid apartado II.3.6.6.

(222) Juan de la Encina. "Del Salón de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 18-VI-1925.

(223) Existe una creciente bibliografía sobre este pintor, destacando el catálogo de la Exposición *Barradas*, Zaragoza, Barcelona, Madrid, XII-1992 a VI-1993, o *Rafael Barradas y Juan Gutiérrez Gili (1916-1929)*, Madrid, Publics. de la Residencia de Estudiantes, 1996.

(224) Ut supra (216)

(225) José Moreno Villa. "La jerga profesional", op. cit.,

(226) Cfr., José Moreno Villa. "Nuevos artistas...", op. cit., pp. 83-85.

(227) Francisco Alcántara. "Barradas en la Exposición de Artistas Ibéricos", *El Sol*, Madrid, 16-VII-1925.

(228) Cándido Rouco. "La Exposición de Artistas Ibéricos", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 12-VII-1925.

(229) En esa misma opinión se sitúan otros artículos, como los de José María Delarme, "La Exposición de Artistas Ibéricos", *Informaciones*, Madrid, 30-VI-1925, y de Ramón Rivas y Llanos, "Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *La Prensa*, Madrid, 8-VII-1925.

(230) Ut supra (24)

(231) Vid., apartado II.6.4.5.

(232) En el catálogo de la Exposición sólo aparece una obra de Capuz - núm. 11, *Desnudo* - aunque sabemos por crónicas de la prensa que presentó otras dos más, figuras de un niño y un arquero, que se hallaban en la sala II bis, junto a las estampas populares de la colección Felix Boix.

(233) Cfr., Gascó Sidro. *Adsuara, el hombre y el artista*, Castellón, Caja de Ahorros, 1977, pp. 24-25.

(234) Tras la Exposición de la SAI, vuelve a la actualidad a partir de 1930, cuando expone en el Ateneo de Madrid junto a Enrique Climent en el Salón del Herald de Madrid, en 1930; en 1931 será uno de los firmantes del Manifiesto de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos (AGAP) y al año siguiente se le concede el premio nacional de escultura.

(235) José María Santamaría. *Emiliano Barral*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1986.

(236) Manuel Abril. "La Exposición en el Palacio del Retiro (I)", *Heraldo de Madrid*, 9-VI-1925.

(237) Mientras que Javier Rojas les asigna, principalmente al trío formado por Macho, Adsuara y Ferrant, un lugar entre el art-déco y el cubismo decorativo. Cfr., Javier Pérez Rojas. *El art-déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 392 y ss.

(238) José María Delarme. "El Salón de Artistas Ibéricos (II)", *Informaciones*, Madrid, 3-VI-1925.

(239) De hecho, Victorio Macho había sido uno de los pioneros en solicitar, ya en 1923, la constitución de un organismo que defendiera los intereses del arte moderno.

(240) Enrique Ramírez Ángel. "El arte de Victorio Macho. Sepulcro del poeta Tomás Morales", *Blanco y Negro*, Madrid, 28-VI-1925; Luis de Cartagena, "Fragmentos de la *Fuente de la Vida*, para el monumento a Ramón y Cajal, obra de Victorio Macho", *ABC*, Madrid, 21-VI-1925; o Juan de la Encina, "Victorio Macho", *La Voz*, Madrid, 3-VI-1925.

(241) En 1922 la Real Academia de Medicina convocó el concurso para *La Fuente de la Vida*, al que se presentaron cuatro proyectos: dos de José Ortells, uno de Juan Cristóbal y el arquitecto Casto Fernández Shaw, y el de Victorio Macho, que finalmente resultaría vencedor.

(242) Luis Pérez Bueno. "El Salón de Artistas Ibéricos", *El Liberal*, Madrid, 3-VII-1925.

(243) Juan de la Encina. "Victorio Macho", *La Voz*, Madrid, 3-VI-1925.

(244) Cfr., José Moreno Villa. "Nuevos artistas...", op. cit., pp. 81-83.

(245) Manuel Abril. "La Exposición en el Palacio del Retiro (I)", *Heraldo de Madrid*, 9-VI-1925.

(246) Juan de la Encina. "Salón de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 9-VI-1925.

(247) Allí ocupará un lugar de privilegio, puesto que compartía con su amigo Barradas las salas XI y XII, presentando el mayor envío entre los escultores, con nueve obras (núms. 116 a 124 del catálogo): *Ingenuidad*, *Maternidad*, *Obrero vasco*, *Ciego de la bandurria*, *Campesino castellano*, *Retrato del pintor Barradas*, *Buey*, *Guerrero del siglo XII*, *Mujer de Castilla*.

(248) Luis Pérez Bueno. "El Salón de Artistas Ibéricos", *El Liberal*, Madrid, 3-VII-1925.

(249) Manuel Abril. "La Exposición en el Palacio del Retiro (I)", *Heraldo de Madrid*, 9-VI-1925.

(250) Juan de la Encina. "Salón de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 9-VI-1925.

(251) Valentín de Pedro. "El escultor Alberto. Un hijo del pueblo, panadero y artista, como Gorki", *Informaciones*, Madrid, 12-VI-1925.

(252) Cfr., Alberto Sánchez. *Palabras de un escultor*, Valencia, Fernando Torres, 1975, p. 45.

(253) Ángel Vegue y Goldoni. "El Salón de Artistas Ibéricos. Los escultores", *El Castellano*, Toledo, 16-VII-1925.

(254) Angelina Serrano de la Cruz Peinado. *Las artes plásticas en Castilla-La Mancha de la Restauración a la II República (1875-1936)*, tesis doctoral de la Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, octubre de 1995.

(255) *Ibid.*, p. 772.

(256) *Ibid.*,

(257) Cfr., Guillermo Díaz-Plaja. *Estructura y sentido...*, op. cit., pp. 203-204.

(258) *Ibid.*, p. 205.

(259) Ramiro de Maeztu. "Homenaje a Regoyos. El clasicismo en el arte", *Hermes. Revista del País Vasco*, Bilbao, núm. 71, mayo 1921, pp. 333-341.

(260) Anónimo. "Hombres, hechos, intereses, ideas. Arte Moderno en París", *Hermes. Revista del País Vasco*, Bilbao, núm. 70, abr. 1921, pp. 307-308.

(261) Cfr., Carlos Martínez Gorriarán e Imanol Agirre Arriaga. *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*, Zarauz, Alberdania, 1995, p. 37.

(262) Juan de la Encina. *La trama del arte vasco*, Bilbao, Edit. Vasca, 1920.

(263) *Ibíd.*, p. 37.

(264) *Ibíd.*, p. 74.

(265) *Ibíd.*, p. 83.

(266) *Ibíd.*, p. 56.

(267) Telesforo de Aranzadi. "¿Soy yo típico?", *Hermes. Revista del País Vasco*, Bilbao, núm. 68, febr. 1921, pp. 97-102.

(268) Los hermanos Zubiaurre habían estado en la Academia Julien de París en 1905 y por esos mismos años, hasta 1913, habían viajado por Francia, Austria e Italia, pese a lo cual su pintura nunca dejó traslucir rasgo alguno de clasicismo y, en cambio, se encaminó hacia el naturalismo y, en algunos lienzos, hacia el simbolismo.

(269) Luis de Cartagena. "Crepúsculo, cuadro de Valentín de Zubiaurre", *ABC*, Madrid, 2-VIII-1925.

(270) Manuel Abril. "La Exposición en el Palacio del Retiro (I)", *Heraldo de Madrid*, 9-VI-1925.

(271) Juan de la Encina. "Salón de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 29-VI-1925.

(272) Ut supra (24)

(273) *Ibid.*,

(274) Cfr., Eugenio D'Ors. "Arte vasco", *Nuevas Glosas*, Madrid, Caro Raggio, 1922, p. 28.

(275) Sin embargo, se evitó todo comentario a los contenidos "políticos" de los cartones del Banco de Bilbao, sobre la dignificación del esfuerzo de los trabajadores en medio de la inhumana industrialización, sin duda inspirados por ser habitual, en Bilbao, de los círculos intelectuales socialistas de Ramón de Bastera o de Tomás de Meabe.

(276) Juan de la Encina. "Del Salón de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 18-VI-1925.

(277) José Moreno Villa. "La Exposición de Artistas Ibéricos", *El Liberal*, Bilbao, 12-VI-1925.

(278) Cfr., José Moreno Villa. "Nuevos artistas...", op. cit., pp. 88-89.

(279) Juan de la Encina. "El Salón de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 20-VI-1925.

(280) Ibid.,

II.7. REALIDAD Y MITO DE LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN EL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

II.7.1. INTRODUCCIÓN

La Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos es, en igual o mayor medida que punto de partida para determinadas experiencias artísticas, estación de llegada, primera condensación de unos esfuerzos que, hasta ese momento, habían protagonizado sin éxito los artistas. Los mismos testigos que vivieron aquella primera Exposición de "Ibéricos" ya fueron conscientes de la trascendencia que tendría el certamen. Nunca hasta entonces se habían implicado, directa o indirectamente, tal número de medios de comunicación, de críticos de arte y, en algunos aspectos, de gran parte del público madrileño.

Estas opiniones se vienen repitiendo, de manera periódica, en los últimos años, pero no se hace concreción alguna que permita responder, de manera clara a la pregunta ¿Cuáles son las aportaciones que hicieron de la primera Exposición de la SAI - y, lógicamente, de la misma Sociedad de Artistas Ibéricos - un acontecimiento tan singular en la historia del arte español contemporáneo?.

En la medida que surge como propuesta globalizadora de renovación, la SAI pretende ofrecer alternativas válidas para la difusión eficaz del arte español moderno. En ese aspecto, la Sociedad es, después del ultraísmo, una de las primeras cristalizaciones de la presencia de ese "espíritu s. XX" que será entendido como oposición-superación de los manidos arquetipos de herencia post-romántica; desde esa original "voluntad de grupo" - pronto reforzada por la adhesión de destacados

intelectuales, artistas, músicos, etc. - asedian de manera sistemática el viejo edificio del arte oficial.

De manera breve, la irrupción de la Sociedad de Artistas Ibéricos consigue para el arte moderno español los siguientes resultados, algunos de los cuales tendrán mucha trascendencia para las actuaciones que se realicen en el futuro:

- Nunca hasta la aparición de la SAI se había producido en Madrid una comunión tan íntima entre críticos y artistas para alcanzar, además, un objetivo concreto: la difusión del arte moderno. Si bien no podemos pensar que todos los artistas que expusieron en 1925 compartieran idénticos objetivos, es cierto que tan estrecha relación sí llegó a producirse en un reducido núcleo que compondrían Manuel Abril, Gabriel García Maroto, Guillermo de Torre y artistas como Barradas, el propio Maroto, Ferrant o los pintores jóvenes más destacados: Bores, Palencia, Dalí.

- La SAI supuso, tras el ultraísmo, el primer ejemplo exitoso de asociacionismo entre artistas renovadores y de vanguardia que se producía en Madrid. Conscientes de que el aislamiento había sido la principal causa del retraso del arte moderno español, se aspira a conectar de manera permanente en primer lugar, los centros peninsulares más activos (Barcelona, Bilbao y Madrid), y, en última instancia, éstos con el resto de Europa.

- Se estableció una nueva concepción hacia el público, al que se considera desde entonces como parte activa de su tiempo, y al que ya no hay que condicionar sino educar para un panorama mucho más complejo, donde no sólo existe el arte sancionado por la academia.

- Era la primera vez que se producía de manera evidente la conexión entre la prensa y el arte moderno y de vanguardia en España. A

favor o en contra, la Exposición de la SAI no sólo se desarrolló en el Palacio del Retiro sino, sobre todo, en las páginas de los periódicos; esto permitió que hubiera un número mucho mayor de lectores que de espectadores en la primera aparición pública de la SAI, y que todos ellos se hicieran una idea bastante aproximada de las nuevas polémicas del arte. En este aspecto, sólo es equiparable a la atención que prestaba la prensa a las exposiciones nacionales de Bellas Artes, si bien el carácter de abierta oposición a los presupuestos que regían los certámenes oficiales convierte a la muestra de la Sociedad de Artistas Ibéricos en la primera alternativa seria que era capaz de ofrecer el Arte Español Contemporáneo de vanguardia.

- Se produjo también por vez primera en Madrid la certeza de que el arte nuevo contaba, por fin, con un organismo capaz de ofrecer la esperada alternativa al esquema académico dominante, ocupando así la privilegiada tribuna con que contaba el arte oficial. Se llega a plantear que el Estado debería suprimir los concursos nacionales por costosos; en su lugar, la Exposición de la SAI se ofrece como una manera más eficaz de mostrar el arte.

- Se creó una clara identificación física de los artistas renovadores - en esta ocasión, los "ibéricos" - y, por supuesto, del público y crítica favorable a ellos. Por lo general, los jóvenes "ibéricos" no saldrán nada airoso, siendo muy revelador a este respecto el artículo de Juan Ferragut que lleva por título "Ultraísmo, iberismo, cretinismo":

"...Los ISMOS permiten a un desgraciado que no pudo o no quiso aprender a dibujar, trazar en un lienzo perfiles grotescos y acumular chafarinones y llamarse pintor... De ahí que esos ISMOS hayan logrado prosélitos, porque es infinito el número de incultos, fracasados, perturbados y vagos..." (1).

La respuesta a tantos insultos llegaría el 2 de julio, con la carta que envía desde Figueras Salvador Dalí a Francisco Bores, decidido a que los "Ibéricos" mostraran de manera explícita su unidad, su conciencia de grupo, frente a esos ataques. Comienza así:

"Motivado por las deliciosas estupideces de "Nuevo Mundo", etc., creo necesario ratificarnos los más jóvenes. Propongo que firmemos, tú, Barradas, Palencia, Moreno Villa, etc., estas líneas que mando...

Los que firmamos estas líneas, expositores en el Salón de Artistas Ibéricos, nos interesa hacer constar:

1°. Que la lucha nos estimula y la buena voluntad del público nos adormece.

2°. Que detestamos la pintura oficial.

3°. Y que la comprendemos perfectamente.

4°. Que nos parece horrible la pintura valenciana.

5°. Que respetamos y nos parece maravillosa la pintura de los grandes maestros antiguos Rafael, Rembrandt, Ingres, etc.

6°. Que los irreverentes por lo clásico, parece que son precisamente la gente de la Academia de San Fernando, puesto que ahora empieza a maravillarse descubriendo los comienzos del impresionismo francés, falsificados a través de la incomprensión de los pintores valencianos que, como Muñoz Degrain, causan el asombro de la Academia, y que, según nosotros, después de Sorolla pocos pintores han hecho tanto daño a la juventud.

7°. Que afirmamos nuestra época y los pintores de nuestra época y queremos que nuestras obras expuestas sean un homenaje a: Derain, Picasso, Matisse, Braque, Juan Gris, Severini, Picabia, Chirico, Soffici, Lhote, Kisling, Gleizes, Léger, Ocenfant (sic), Friesz, etc."

(2).

El texto (lám. 8) es trascendental para conocer al joven Dalí de ese año 1925 y supone el primer texto autobiográfico en donde se citan su firme oposición al ambiente artístico oficial contra el que se rebelaba la Sociedad de Artistas Ibéricos, con la que se identifica

plenamente y a la que está dispuesta a defender. Por otra parte, expresa de manera evidente sus ansias por alcanzar un nuevo clasicismo, que se hallaría en consonancia con el arte más renovador de Europa en esos momentos; por último, pero en absoluto se trata de una cuestión desdeñable, esta carta supone una de las apariciones más tempranas de "putrefactos", que pueblan dicha carta, y se inscribe en el fallido proyecto de Federico García Lorca y el propio Salvador Dalí para editar un libro sobre aquéllos (3). En el sobre que contenía dicha carta, se conserva de manera incompleta la réplica del propio Bores:

"Querido Dalí: He recibido con algunos días de retraso tu carta por no haber ido por la *Revista* (de Occidente) en algunos días. Reunidos Benjamín, Tejada y yo en la Granja [el Henar] hemos deliberado acerca de lo que propones. En principio estamos en absoluto acuerdo con lo que dices y estamos dispuestos a firmarlo, pero creemos que con sólo cuatro firmas no tiene eficacia alguna. Por lo avanzado del verano se ha ido ya mucha gente fuera (Moreno Villa...) (4).

- Por último, pero con mucha probabilidad la consecuencia más trascendental, se había logrado elaborar una estrategia de cierta entidad, que no se conformaba con "haber sido" sino que, por el contrario, aspiraba a "seguir siendo", anualmente, el mejor escaparate del arte moderno en España.

II.7.2. IMAGEN DE LA EXPOSICIÓN ENTRE SUS CONTEMPORÁNEOS

Por todo ello, la Sociedad de Artistas Ibéricos fue de inmediato entendida en un doble sentido: particular, como institución de fuerte personalidad, y general, como anticipo de la renovación artística española. Juan de la Encina valora la importancia de la SAI en cuanto organismo capaz de enfrentarse y vencer, por fin, el marasmo propiciado por el arte oficial:

"... no ha pasado en silencio, sin pena ni gloria, ni ha podido ser bloqueada y menos hundida por aquéllos que creen tener en sus manos

por transferencia divina, el don de regir los movimientos artísticos de Madrid.

Frente a ese poder ha surgido otro que reclama sus derechos y al que ya no es del todo fácil reducir. Así pues, en Madrid hay en este momento, no ya éste o el otro artista que trabaja aislada y solitariamente por instaurar modos artísticos más o menos vigentes y nuevos, sino también un organismo que intenta recoger, canalizar y reforzar la labor particular de cada uno de los esforzados artistas..." (5).

Idéntica opinión comparte el mejor portavoz de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Cataluña, Rafael Marquina, quien residía en Madrid durante esos años:

"La Exposición ha sido un éxito. El interés que la rodea justifica no sólo su necesidad, sino también la creación de la Asociación que la ha patrocinado... La Sociedad de Artistas Ibéricos tiene, como principal razón de ser, la expresión y el público conocimiento de esos estilos e interpretaciones... La primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos ha logrado el primer fruto que convenía, aunar esfuerzos de los que intentan vencer el estéril estatismo actual..." (6).

No les costó mucho realizar una apología de la SAI que se basara en identificar el hecho aislado de esa primera Exposición con una tendencia generalizada y reclamar, frente al pasado del arte oficial, el presente y el futuro como territorio espiritual para los "Ibéricos". Así, se suceden las opiniones de Francisco Alcántara:

"... Y he aquí la primera Exposición de tendencias y escuelas modernas celebrada en la capital de España, ¡en el año de 1925!. Tarde ha venido, ciertamente, mas muy bien venida sea para bien del arte español... Constituye, por lo tanto, en la historia de nuestras artes, un acontecimiento divisorio del pasado académico y formalista, y del porvenir, lleno de vida, de luz nueva y de colores más acomodados a las honduras y espiritualidades del hombre del porvenir..." (7),

de Antonio de Lezama,

"...la Sociedad de Artistas Ibéricos, que calladamente nos ha traído un raudal de luz y un tesoro a nuestro tenebroso y ensombrecido ambiente artístico, se propone hacer mucho más, se apresta a traernos a Madrid obras de fuerza que nos sirvan de enseñanza y nos señalen nuevos derroteros..." (8),

y de Luis Pérez Bueno,

"De todas las Exposiciones celebradas en Madrid en este siglo ninguna, en movimiento de renovación y magnánimo propósito de cultura, ha siquiera igualado a la primera Sociedad de Artistas Ibéricos" (9).

Otra parte de la crítica favorable a la SAI prefiere, en cambio, resaltarla como realidad aún por concretar, donde siempre existe un lugar para la ilusión en el futuro, en este caso del arte español contemporáneo. En esta línea se sitúan Ángel Vegue y Goldoni, para quien "lo de más es la inquietud, el ansia de modernidad, el afán de romper con el peso muerto del pasado y no con el pasado; en fin, el sentido que a unos cuantos pintores y escultores anima, por el cual se pretende que la sensibilidad de nuestro tiempo encuentre formas adecuadas de expresión en el arte... El primer Salón de Artistas Ibéricos marcará una fecha en la vida española... La Exposición de Artistas Ibéricos ha sido fermento activo que ha desatado discusiones corteses en el terreno de la crítica, y herido a más de un vanidosillo... ¿Qué más?" (10),

José Francés,

"... Hay, por el contrario, que alabar el afán de incorporar el arte español a las corrientes universales, de evitar el anquilosamiento de tendencias dignas de ser salvadas todavía... Esta pluralidad de antagónicas trayectorias, esa fecunda polifonía y policromía... es lo que daba a la Exposición de Artistas Ibéricos su mayor encanto..." (11),

y Luis Vegue de Goldoni:

"... los propósitos de esta SAI vienen a llenar un vacío que hace tiempo advertíase en España, donde el recelo hacia los atrevimientos técnicos de las modernas direcciones del arte se ha manifestado siempre con una fuerte resistencia...Ante la Exposición de Artistas Ibéricos sólo debemos felicitarnos. Gracia a ella, un aire moderno sacude el ambiente artístico madrileño..." (12).

De hecho, ni siquiera las opiniones más contrarias atacan la bondad de intenciones de la SAI, porque son también conscientes de la necesidad de renovar el arte español contemporáneo, dada la manifiesta incapacidad que mostraban exposiciones nacionales y Salones de Otoño; sin embargo, y frente a la propuesta de "Ibéricos" - para ellos, muy extremista - defienden que el cambio debe ser lento y tomando como punto de partida, eso sí, el arte tradicional. Ésa será la causa de que los mayores ataques a la primera Exposición de la SAI se dirijan al lenguaje artístico de los participantes más jóvenes, que entendían como "radical".

Esgrimiendo argumentos tan trasnochados como el de la única validez del arte en tanto en cuanto proyector de imágenes placenteras, de ideal belleza - cómodamente instalados al abrigo de las ideas de H. Taine (13), tan difundidas en España -, se rechaza todo arte que no tenga "buen expediente académico" y que no sea naturalista; puesto que no se puede hablar de abstracción en el arte que se hacía en España en ese año 1925, el ataque se dirige tanto a la desfiguración antinaturalista de los objetos como a la excesiva presencia de figuras y esquemas geométricos en los lienzos "ibéricos". Así en un artículo anónimo de ABC, se resumen con estas palabras las conclusiones sobre la primera Exposición de la SAI:

"...Exposición de vanguardia, que había de mostrar los múltiples ensayos hechos por varios artistas españoles...Hubo su parte, tal vez excesiva, de ingenuos, especie de arbitristas del arte, que esperan

cambiarlo mediante sencilla fórmula técnica de un empirismo pueril..." (14).

Por su parte, Ramón Pulido es autor de un texto donde se recogen opiniones anacrónicas con la realidad de ese año 1925:

"... el arte debe servir en la vida no para atormentar nuestro espíritu, sino para deleitarlo y hacernos amable la vida... De todos modos, la Exposición es interesante: hay inquietud, afán de lucha, y esto, en esta época, merece ser tenido en cuenta, y por ello felicitamos a los organizadores..." (15).

Desde la prensa de Barcelona surgen opiniones menos benevolentes que la que habíamos visto en Rafael Marquina, como las de José María Salaverría, que no oculta su aversión hacia lo que consideraba la tomadura de pelo del arte moderno:

"... Pero he aquí que llega una serie de hombres admirables que acuerdan, en vista de que las academias se han hecho aburridas, emprender un gran arte revolucionario, un arte completamente nuevo... Todavía dura la farsa ¿no los veis? Por ahí se multiplican las mesas que se caen, las cosas que han perdido su centro de gravedad... ¡Pobres pintores angelicales! De tan niños e ingenuos como son, ignoran los más elementales recursos del dibujo... La novedad a secas, sin contenido de inspiración, sólo puede contentar a las señoritas que aman la moda sólo porque es moda" (16).

Entre ambos bloques de opinión - partidarios y detractores - una parte de la crítica optará por una tercera postura. En un alarde de snobismo, que para ellos era preferible a reconocer su ignorancia respecto al arte moderno, critica la Exposición de la SAI por desconocer el verdadero estado del arte en el mundo, tachándoles, paradójicamente, de poco modernos; así, se suceden los testimonios de Hans,

"No podemos menos de aplaudir la idea que ha dado vida a la novísima Sociedad de Artistas Ibéricos... Pero es necesaria que esta

amplitud de criterio vaya acompañada de una gran discreción para describir lo malo y lo antiartístico que, so capa de novedad, quiere tomar carta de naturaleza..." (17).

Ramón Rivas y Llanos,

"La iniciativa de la Sociedad de Artistas Ibéricos... es digna de aplauso, desde luego más por el propósito que por los resultados. Estos pudieran tener como finalidad la iniciación en el gran público de la tragedia de las artes plásticas de estos días. Para los profesionales, con información suficiente del movimiento artístico actual, la Exposición encierra pocas novedades..." (18).

Y, por último, de Federico Leal:

"... no vamos a indignarnos nada, ni mucho menos a asustarnos de todas las piruetas y gestos más o menos desaforados de algunos de estos "ibéricos".... Refiriéndonos a los que se llaman ellos más avanzados, hemos de lamentar la falta absoluta de originalidad de que nos dan idea sus obras, la mayoría de ellos pastiches mal pergeñados de lo que hace diez o quince años era la última moda de París, Roma o Munich. Les censuramos por retrasados e inoriginales, nada de por avanzados..."(19).

II.7.3. HISTORIOGRAFÍA DE LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

Hemos visto cómo fue recibida la primera Exposición de la SAI por parte de la crítica española contemporánea (20), siendo ésta la que, desde el mismo momento de la clausura - 5 de julio de 1925 - ya convirtió esa aparición inicial de la Sociedad de Artistas Ibéricos en un mito dentro de la renovación de las artes en España; de un modo u otro, ésa es la opinión que han seguido manteniendo los historiadores que han reflexionado sobre ese acontecimiento artístico, al que hay que situar, aun dentro de su carácter excepcional, inmerso en el ambiente cultural que vivía la sociedad española a principios de los años veinte,

puesto que los ideales de situar al arte español en unas nuevas coordenadas de tiempo - moderno - y espacio - en el seno de la actividad artística europea - que defendía la Sociedad de Artistas Ibéricos son los mismos que, por ejemplo, reclamaba Ortega y Gasset o gran parte de los miembros de la futura generación poética del 27.

José María Moreno Galván, desde 1960, es el primero que recupera ese debate, con motivo de sendas exposiciones: *El arte español entre 1925 y 1935. Entre la Exposición de Artistas Ibéricos y el "ADLAN"*, que celebró la madrileña Galería Darro en abril de 1960 (21), y *Los orígenes de la vanguardia española 1920-1974*, en la Galería Multitud en 1974 (22), ocasiones en las que, tras establecer un concepto peculiar de vanguardia, según el cual "la vanguardia revolucionaria de los años veinte fue conservadora de lo que verdaderamente valía la pena conservar" (23), considera la Exposición de la SAI como primera manifestación de la vanguardia española. Por su parte, Juan Antonio Gaya Nuño destacaría el valor de oposición en la organización de la muestra de Artistas Ibéricos frente a los certámenes oficiales (24), mientras que José María Azcárate (25) prefiere centrarse en los lenguajes artísticos que acudieron en aquella ocasión, lenguajes que considera acertadamente de renovación y no de vanguardia. También en los años setenta surgen las primeras opiniones desfavorables, como las de José Marín Medina (26), para quien la SAI no habría tenido más mérito que el de reclamar la renovación del arte español; desconocedor del complejo mundo intelectual que subyace en esa Exposición, Marín Medina se limita a enumerar una serie de generalizaciones que están muy lejos de la realidad afirmando, por ejemplo, que "los Ibéricos no iban a tener un desarrollo coherente de actividades; adolecieron de elitismo, de eclecticismo y de falta de decantación formal; no tenían en común criterios ni ideas; ni siquiera formaron realmente un grupo" (27).

En ese primer momento, que transcurre durante los años setenta, del debate historiográfico sobre la Exposición de la SAI de 1925 surge el primer estudio al respecto que realiza Jaime Brihuela. De una forma u otra, ha permanecido en continua alerta desde 1975, cuando realizó el texto de la Exposición que celebraba los cincuenta años de aquella muestra (28). Era necesario un primer agrupamiento de toda la información disponible - fue fundamental la reproducción íntegra del *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos* -, y ésa fue su mayor aportación en aquellos momentos.

Con esos precedentes, los años ochenta aportan más datos al conocimiento de la Exposición, con las reflexiones de Manuel Rivera Hernández (29), Carlos Mainer (30) y, de nuevo, Jaime Brihuela (31); éste último definía entonces la primera Exposición de la SAI como "uno de los hechos que vertebran la historia de las actitudes de vanguardia de la España anterior a la guerra civil, más que por lo que colgaba de sus paredes por lo que coyunturalmente supuso de intento programático en una ofensiva artística con proyección de futuro" (32).

En la actualidad, la primera Exposición de la SAI comienza a ser verdaderamente conocida tanto por los que la han investigado como por todos los interesados en el arte español del s. XX. Los años noventa se inauguran a este respecto con el trabajo de Javier Pérez Rojas (33), que aporta un punto de vista diferente para comprender la significación que tuvo aquella Exposición, a la que considera, más que como una ruptura, como afloración del espíritu "art-déco" que dominaba toda Europa en esos años y que se ofrecía como la solución idónea para salvar el dilema entre tradición y modernidad al que tuvo que enfrentarse la Sociedad de Artistas Ibéricos; de Valeriano Bozal (34) quien distingue entre vanguardia y renovación para el arte español contemporáneo de esas décadas, situando lógicamente la Exposición de la SAI de 1925 en el apartado de renovación (35). Aporta, además, el rigor científico necesario para desvelar la complejidad de propuestas artísticas que se

dieron cita en dicha Exposición, que él resume en la expresión "juego a varias bandas", entre los diversos grados de permanencia en la tradición y acercamiento a la renovación e, incluso, a la vanguardia (36); de Rafael Santos Torroella (37), Juan Manuel Bonet (38) o Eugenio Carmona (39).

Estos últimos autores han sido reunidos por Jaime Brihuela y Concha Lomba en el mejor estudio que hasta el momento se ha realizado sobre el tema, el catálogo de la Exposición que celebraba los setenta años desde aquel acontecimiento (40), en donde se incluyen sendos estudios que analizan en profundidad el universo de lenguajes artísticos que definieron esa Exposición de 1925 (41), aparte del estudio introductorio de Jaime Brihuela, quien se decanta por considerar la Exposición de 1925 ya no como el despegue de la vanguardia española, sino también como un punto de llegada, el primer momento de síntesis en el arte moderno que se hacía dentro de la Península (42) y que dará paso a otra etapa muy diferenciada del arte español contemporáneo.

II.7.4. EXISTENCIA DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS TRAS SU PRIMERA EXPOSICIÓN

La constatación de tan complejo panorama, dibujado por la polémica, es el mejor testimonio del rotundo éxito de la SAI en su objetivo prioritario de difundir el arte moderno. A este respecto, el balance no pudo ser más positivo en el momento del cierre definitivo de la muestra, el 5 de julio. Y es que, al contrario de lo que se ha venido afirmando hasta el momento presente, la SAI no se disolvió con el cierre de la primera Exposición. No había razones para ello y mantuvo así su vida latente durante unos meses, aproximadamente hasta la primavera de 1926, dato éste que se corresponde perfectamente con la opinión de sus contemporáneos, puesto que ya hemos visto cómo entre los críticos de arte era cosa sabida que la Sociedad de Artistas Ibéricos no nacía como hecho casual o aislado sino que, con un carácter aún más excepcional,

nacía para quedarse, para convertirse, por fin, en el anhelado escaparate del arte moderno en Madrid y España.

Además, el liderazgo del triunvirato Abril-Guillermo de Torre-Maroto salía reforzado de esa primera prueba. Así, por ejemplo, en otoño de ese año, Guillermo de Torre consigue publicar, por fin, su emblemática obra *Literaturas europeas de vanguardia* (43), donde afirma, de manera inequívoca, la existencia de "un deber fundamental en toda generación disidente: toda promoción que marca un punto de ruptura con su antecedente y aspira a comenzar en ella misma... Y es esto: el de mantenerse fiel a sí misma: a su época, a su momento palpitante, a su atmósfera vital..." (44).

De hecho, disponemos de datos que confirman la existencia de la Sociedad de Artistas Ibéricos después del día de clausura de la primera Exposición, el 5 de julio, siendo el primero de ellos el mismo tono que utiliza el comité de la SAI en la revista coruñesa *Alfar*:

"En la Sociedad pueden, pues, entrar a formar parte todos los artistas o no artistas - simpatizantes - de cualquier parte del mundo, y sus exposiciones se celebrarán en Iberia o fuera de ella..." (45).

En la misma revista coruñesa aparecen, pocos meses más tarde, dos textos que aluden de manera directa a la existencia de la Sociedad de Artistas Ibéricos, como apunta de manera muy acertada Eugenio Carmona (46). En octubre de 1925 *Alfar* publica la conferencia que Antonio Espina dio en el Museo de Arte Moderno bajo el título "El paisaje en la pintura moderna", en el que todas las alusiones al arte joven se identifican con los "Artistas Ibéricos"; la consecuencia fundamental es que, para Espina y para una parte de la crítica de arte, la Exposición de la SAI de 1925 se constituye en el primer signo de que se ha producido un cambio en el arte español contemporáneo:

"Nuestra época... marca un término y un punto de partida, una liquidación y un acopio... El arte entra en una nueva fase. Y aunque no

varíen su esencia, se modifican sus aspectos... Parece que la lucha entre jóvenes y viejos es ahora más recia que nunca y que el academicismo ha perecido definitivamente. No. Lo que ocurre es que hoy todo adquiere mayor violencia, por el estado de lucha y de crisis en todos los órdenes de la vida que atravesamos. Precisamente tal unanimidad evolutiva es la que nos garantiza que los actuales ensayos literarios y plásticos no carecen de razón de ser. El ensayo significa para todas las artes el mismo fin: la superación total. El mismo medio: la renovación técnica. El mismo principio: la rebelión hacia lo viejo..." (47).

En la reflexión de Antonio Espina, la principal característica del arte de los jóvenes - la austeridad formal - coincide estrictamente, y no por casualidad, con los planteamientos que Manuel Abril había defendido durante la Exposición de Artistas Ibéricos en las páginas de El Heraldo de Madrid (48):

"... observamos la trayectoria seguida, como una línea ascendente que parte de la percepción más simple del sensorio, la sensualidad, penetra luego, subjetivándose en la emoción y termina en el puro intelectualismo y sus complejos" (49).

El texto concluye con una extensa descripción de las distintas maneras de interpretar el género paisajístico que ofrece el arte moderno, que para Espina representan en España los jóvenes pintores "Ibéricos":

"... Los artistas jóvenes, y eso lo saben mejor que nadie los pintores, proceden por tanteos, un poco a ciegas, tocándose en el codo unos a otros para no perderse en la tiniebla... Un grupo numerosos de pintores, de regreso de futurismos irrealizables, inicia una pequeña reacción a favor de la paleta densa y honda. Inicia un paisaje construido, aligerado de peso pero sólido, modelado y reconciliado con el natural. Otro grupo también numeroso se lanza francamente a lo decorativo... Y finalmente, otro tercer grupo aguanta a pie firme en las

trincheras futuristas. Caen y se levantan. Los tres grupos poseen espléndida representación en España, como de manera clarísima se demuestra en la Exposición de Artistas Ibéricos. A pesar de las diferencias entre los tres grupos, una fraternidad común los envuelve y les confiere con justicia el calificativo de modernos. Para serlos, no les falta el signo decisivo de la modernidad: gesto intelectual..." (50).

Un mes más tarde, en noviembre de 1925, Benjamín Jarnés (51) publica en *Alfar* su artículo, "Antena y semáforo", en donde elogia la figura de Guillermo de Torre (que acababa de publicar un libro como *Literaturas europeas de vanguardia*) tanto por su pasado vanguardista, en las filas del ultraísmo, como por el protagonismo que había desarrollado durante la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos:

"Todo estará, pues, en guardar bien el equilibrio. Tan sagrada es para el arte la palabra "eterno" como la palabra "fugitivo"... En la reciente Exposición de Artistas Ibéricos, algún anónimo ortodoxo se acercó al cuadro de Francisco Bores, y dibujó torpemente un bigote en la faz tersa, de envidiable juventud, de Guillermo de Torre. No sé qué pretendía: quizá restarle juventud, o asestarle la pedrada del ridículo. De todos modos, fracasó" (52).

Así pues, en otoño los sectores interesados en el arte saben que la Sociedad de Artistas Ibéricos sigue en pie y, de hecho, se acude a ella porque, a esas alturas, se había convertido ya en un mito de modernidad del ambiente artístico - también, y esto es mucho más interesante, del ambiente cultural - de Madrid; por primera vez se plantea de manera explícita que una asociación de artistas sea la encargada de liderar un ambicioso programa de renovación porque afectaría a la modernización global de la sociedad española (53). En efecto, *El Heraldo de Madrid* publica un artículo sobre la lamentable situación del teatro en España. Como solución, se realiza un llamamiento a la SAI en estos términos:

"... Análoga labor se ha propuesto en Pintura y Escultura la activa Sociedad de Artistas Ibéricos. Y a propósito, ¿no podría extender la SAI sus anhelos, tan pujantes y generosos de renovación estética al arte del teatro?. Ofrece para nuestro propósito la ventaja de la cohesión. Los elementos que la integran saben dónde van: tienen un plan y un programa muy definido en arte. Están, además, enterados de lo que ocurre en el mundo. No creen preciso, para hacer arte, romper las amarras con Europa. ¿No podría la Sociedad de Artistas Ibéricos adherirse a la Liga pro Dame o formarla ella misma? "(54).

Del mismo modo, Gabriel García Maroto se va a expresar en términos duros, casi de militante, estableciendo claras diferencias entre el nuevo arte, representado por los Artistas Ibéricos, y el anterior; por otra parte, y esto es significativo por la consideración que se tenía de la SAI como hecho ya histórico pero también como proyecto de futuro, el artículo de Maroto se entiende como continuación a la correspondencia que él y Juan de la Encina sostuvieron a primeros de 1923 y que había sido uno de los precedentes de la SAI (55). En esta ocasión, para Maroto los deseos habían dado paso a la realidad del éxito de la SAI, que inauguraba una nueva era en el arte español:

"Los artistas españoles, que no el arte español, atraviesan una crisis grave... El público nos vuelve las espaldas, ¡a nosotros!, tan dispuestos a la docilidad prudente. Ya supondrá Vd., amigo Encina, que la preocupación de nuestros artistas por la vitalidad y persistencia del arte que se elabora hoy es tan sólo verbal. ¡El arte! ¿Qué saben los que de ese modo se lamentan, de la esencia vivificadora del arte, del huracán arrollador que lleva en sí el artista noble?..."(56).

II.7.5. RAZONES DE LA DESAPARICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

Si, como podemos deducir, la Sociedad de Artistas Ibéricos parecía en disposición de continuar sus actividades, ¿cuáles fueron las razones de su posterior desaparición y cuándo se produjo ésta?. En primer lugar,

la propia evolución personal de muchos artistas les hizo abandonar Madrid, siendo de los primeros el uruguayo Rafael Barradas. Decepcionado por los resultados obtenidos en su larga estancia en la capital, en febrero de 1926 vuelve a Barcelona, donde realiza diversas Exposiciones, principalmente en las Galerías Dalmau (57) y reside entre 1925 y 1928 en Hospitalet, alentando tertulias en su propia casa, que será por ello más conocida como el "Ateneillo de Hospitalet". La relación de los asistentes habituales la ofrece uno de ellos, el crítico de arte Sebastià Gasch: "José María de Sucre, Mario Verdaguer, los poetas Sánchez Juan, Gutiérrez Gili y Luis Góngora, el crítico Luis Montanyà, el caricaturista Siau y tres jóvenes artistas: Cuyàs Ann, Moya Kettener y Martín Bravo (58), entre los asistentes ocasionales se encontraban Federico García Lorca y Salvador Dalí, otro de los que había abandonado Madrid. Entre sus dos primeras exposiciones individuales, en las Galerías Dalmau (celebradas en noviembre de 1925 y diciembre de 1926), visita París y Holanda a mediados de abril de 1926, en junio de ese mismo año será expulsado definitivamente de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y, desde 1928, en marzo escribe el Full Groc junto a Sebastià Gasch y Lluís Montanyà, prepara su abordaje a París y al surrealismo francés, siendo la primera Exposición en la Galería Goemans, en noviembre de 1930.

Francisco Bores, también decepcionado por el ambiente artístico madrileño, llega a París poco después de la primera Exposición de la SAI, realiza su primera individual en la Galería Percier (1927) y donde se reúne con Benjamín Palencia, Viñes, Cossío, Peinado, etc.

Los únicos "ibéricos" jóvenes o de proyección interesante que se quedaron en Madrid serían Gabriel García Maroto - éste, por poco tiempo, puesto que marcha en 1927 a México, país natal de su mujer, Natalia Narezo -; José Moreno Villa, quien pese a sus viajes a París (1925) y Nueva York (1927), trabaja en Madrid como redactor-jefe de *Arquitectura*, de 1927 a 1933, que alterna con sus escritos, conferencias y nuevas

exposiciones, como las individuales de 1927 (Salón de Automóviles Chrysler) y 1928 (Ateneo). Moreno Villa es fundamental para entender la transición artística que se vive en España en la frontera de los años treinta y en el comienzo de la República; Roberto Fernández Balbuena, más partidario de los circuitos oficiales, como también lo serían otros dos "ibéricos" jóvenes, Luis Berdejo Elipe y Santiago Pelegrín, obtuvo medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926; y, sobre todo, Alberto Sánchez quien, a raíz de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, disfrutaba de una beca de la Diputación toledana que le permitió dedicarse por entero a la pintura, y que hizo exposiciones individuales en el Ateneo de Madrid (en 1926, 1927 y 1930), al tiempo que comienza a definir, desde 1927, la peculiar estética de la Escuela de Vallecas, junto a Benjamín Palencia quien, tras estancias intermitentes en París entre 1925 y 1927, había vuelto para quedarse.

A esta nómina de participantes en la primera Exposición de la SAI que ya no estaban en Madrid, cada uno siguiendo su propio destino, debemos añadir que el comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos tampoco pudo contar con el apoyo estatal, que no les pudo conceder, de nuevo, el Palacio de Exposiciones de El Retiro como local para su segundo certamen. Por supuesto, en primavera de 1926 se celebró una nueva edición de las exposiciones nacionales, por lo que sería el Salón de Otoño quien impidió aquella segunda Exposición, prevista para ese mismo 1926 (59).

De ello se quejarían en el futuro - repetidas veces - los dos máximos responsables de la Sociedad de Artistas Ibéricos, Manuel Abril y Guillermo de Torre, cuando también la República les niegue, en primavera de 1933, idéntico beneficio; como consecuencia, se produjo una encendida campaña para denunciar una situación que habían conocido durante la Dictadura, por lo que entendían que el nuevo régimen no había cumplido las expectativas depositadas en él. En el fondo de estas protestas

subyace el hecho de que, en esos momentos - abril de 1933 - y pese a las ayudas recibidas con anterioridad, la Sociedad de Artistas Ibéricos se sentía despechada por el retraso en la celebración de su gran Exposición en París, la cual, como sabemos, se acabaría retrasando hasta febrero de 1936 (60). Así, Manuel Abril ofrece su peculiar versión:

"... Ahora en primavera se va a instalar allí una Exposición de arte. ¿Se va a instalar realmente?...Una entidad que necesita locales (la propia Sociedad de Artistas Ibéricos, por supuesto) ha solicitado éstos. Y ya con esto tiene la Exposición de arte proyectada y están temiendo que sus cuadros puedan no tener cabida.

Antes y ahora, con unos y otros regímenes, la pintura es la Cenicienta de Madrid..." (61).

En el mismo sentido apunta Guillermo de Torre:

"... ¿Por qué el Salón de Otoño viene usufructando desde hace años el privilegio de llenar con sus tristes engendros las salas del único local que para exposiciones colectivas posee el estado, y en cuyo disfrute debieran alternar otros grupos? ¿Tan poco han cambiado las cosas en el terreno del arte, que hemos de resignarnos a que prevalezca el mismo tinglado burocrático de tiempos pasados...?" (62).

Ni siquiera dos años después se habían olvidado los pasados desplantes - al menos, así lo consideraban ellos -, y Manuel Abril se encarga de hacer memoria:

"Creyeron muchos que era broma nuestra cuando, hace años, dijimos, y hemos repetido luego en varias ocasiones, que al ir nosotros un día - durante la Dictadura - a solicitar el Salón de Exposiciones de El Retiro, nos dijo el ministro de tanda que no nos podía complacer, porque estaba ya concedido el local, pues iba el Salón de Otoño a ser en primavera..." (63).

Del mismo modo se intenta desmarcar de su breve relación con los organismos oficiales de la Dictadura; ya situado detrás de la barrera de

la República, era lógico que intentara desvincular a la Sociedad de Artistas Ibéricos de cualquier sospecha de "colaboracionismo", por así decirlo. Parece que Manuel Abril mintió sobre este último punto, a menos que desde el Ministerio de Instrucción Pública se le dieran largas: si en 1925 se celebró el VI Salón de Otoño, en 1926 y de manera excepcional, no se celebró; en 1927, 1928, 1929 y 1930 sí se realizaron sucesivas ediciones, todas ellas celebradas en octubre, no en primavera, como pretendía Abril.

A este respecto, es interesante destacar cómo no se notó, tras la Exposición de la SAI en 1925, una mayor presencia de "ibéricos" en los certámenes oficiales (64), lo que sí ocurriría, años más tarde, durante la II República, hecho ésta que se convirtió en una de las pruebas más palpables del efectivo poder político que llegaría a ostentar la SAI sobre una parte de la cultura de esos años treinta.

A estas dificultades "exteriores" se añadirían, con toda probabilidad, otras de índole interna. No se trató de divergencias entre determinados miembros del Comité, porque todos asentían en el liderazgo de Abril-Maroto-Guillermo de Torre. Más probable parece que, cuando llegó el momento de planificar el desarrollo de la segunda Exposición, ya no era posible adoptar el mismo tono difuso en cuanto a la selección de artistas; como ya les había anunciado Juan de la Encina, se les exigiría una toma de postura determinada (65). La persistencia, meses más tarde, del mismo antidogmatismo que había sido una de las principales virtudes en la Exposición de la SAI en 1925 se convirtió, así, en una dificultad insuperable.

La existencia de la Sociedad de Artistas Ibéricos del año 1925 se verifica, además, en una doble naturaleza, de realidad y mito. Como realidad, su estado latente se prolonga, como mínimo, hasta fines de ese año 1925; sin embargo, la primera existencia de la SAI tuvo más repercusión como un diedro que, por una de sus caras había probado que

era posible la unidad entre los artistas, y de éstos con una gran parte de la crítica especializada; y, por la otra, había logrado proyectar el reflejo de la modernidad en la mente de los artistas más inquietos.

II.7.6. EL ESPÍRITU LATENTE DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

De hecho, el mito de aquella primera Exposición de la SAI logró introducirse en la piel de cualquier proyecto de renovación cultural que tuvo lugar en los años siguientes del Directorio Civil, y así, en mayo de 1926, incluso los sectores más tradicionales reconocen que lo ocurrido en 1925 había dejado huellas indelebles:

"... En escultura y en pintura, el ultramodernismo (rotúlesele como se quiera) vive en España tan atenuado, que realmente no ha producido daños de importancia; crisis ligeras, una aparente transformación y un disfraz barato para los más, que les ha permitido organizarse en comparsa frente a la otra mascarada, la vieja. Una modesta, sencilla y externa reproducción de los Davids contra los Filisteos; sólo que únicamente los Davids se agrupan en cofradía..." (66).

Por supuesto, la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos se sitúa como claro precursor de la Exposición de Arte Catalán Moderno que organizó *El Heraldo de Madrid* en enero de 1926 (67). De igual manera, puede entenderse como el substrato - en lo que hace referencia a esa "voluntad de grupo" y a los esfuerzos renovadores - que alimenta otras iniciativas en esa misma dirección, como *La Gaceta Literaria*, fundada en 1927 por Ernesto Giménez Caballero, o como el *Almanaque de las Artes y las Letras para 1928* (68), que fue confeccionado y en gran parte ilustrado por Gabriel García Maroto quien ese año 1927 publica en la misma editorial *La España Mágica* (69).

En todo el *Almanaque* subyace el espíritu renovador y ecléctico de aquella Sociedad de Artistas Ibéricos, y de hecho participan en él muchos de los que habían protagonizado aquélla, como Guillermo de Torre (*Góngora, creador del lenguaje poético*, artículo que se inscribe lógicamente en la serie de actos conmemorativos del centenario de la muerte de Góngora), Manuel Abril (*De una comedia sin título*), Moreno Villa (*Juicio*) o Gabriel García Maroto (un texto en prosa, *Hombres* y otro en verso, *Amanecer*). Junto a ellos encontramos a una parte fundamental de la literatura y poesía española más moderna, Juan Ramón Jiménez (*En la rama del verde limón*), Antonio Machado (*En la sierra de Quesada*), Rafael Alberti (*Romance que perdió el barco*), Emilio Prados (*Perfil*), Federico García Lorca (*Romance con lagunas*), Gerardo Diego (*Poema a Jorge Guillén*) o Adriano del Valle (*La literatura y el arte andaluces entre 1927 y 1928*), además de novelistas y periodistas como Angel Sánchez Rivero (*Le genre pompier à travers l'histoire de l'art*), Julio Álvarez del Vayo (*Periodistas a millares*), Rainer Maria Rilke (*De Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*), Luis Araquistáin (*Arte e historia*), Benjamín Jarnés (*La glorieta de Atocha*), Paul Valéry (*Eupalinos o el arquitecto*), Pablo Neruda (*La querida del alférez*), Francisco Javier Sánchez Cantón (*Hombres. El padre Eleta, confesor de Carlos III*), Ramón Gómez de la Serna (*Caprichos inéditos*), Eugenio D'Ors (*Filosofía de la naranja*) y Azorín (*Prólogo a "Lo invisible"*).

Un capítulo importante dentro del *Almanaque* será la mayor atención que se concede a la literatura iberoamericana (70), dedicando un detallado análisis a la literatura catalana, con textos de Josep Carner, José María López Picó, Carles Riba, Josep Maria de Sucre o Josep Maria de Sagarra, junto a la participación de los argentinos Jorge Luis Borges, Brandon Caraffa o Gustavo Riccio.



Maroto, Portada de Almanaque...

Por último, *Almanaque de las Artes y las Letras para 1928* ofrece una imagen plástica muy a tener en cuenta, porque se reproducen cuadros y dibujos de García Maroto, Juan Gris, Goya, René Sintenis, Moreno Villa, Carl Hofer, Bores, Diego de Rivera, Barradas, el portugués Almada Negreiros, Metzinger, Daniel Vázquez Díaz, Pablo Gargallo, Joaquim Sunyer y Ángel Ferrant.

El *Almanaque* supone, junto a *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero y *La Nueva España* 1930 (71) de Maroto, el puente que mantuvo la actividad de ese colectivo decidido a modernizar la cultura española; por ello, no debe extrañar que gran parte de aquéllos que habían participado en esas actividades literarias y artísticas de renovación recibieran con los brazos abiertos la primera gran reunión de arte moderno tras la Exposición de la SAI de 1925, la Exposición del Botánico. Organizada por la Sociedad de Cursos y Conferencias en marzo y abril de 1929, el verdadero título de la muestra era "Exposición de pintores y escultores residentes en París", y lograría reunir 87 obras de Picasso, Miró, Benjamín Palencia, Dalí, Juan Gris, Manuel Ángeles Ortiz, Pruna, Olivares, Ucelay, Cossío, Viñes, Bores, Gabriela Pastor,

Ismael González de la Serna, como pintores, y de Alberto, Apell.les Fenosa, Gargallo y Manolo, como escultores.

Aparte de una misma voluntad de mostrar arte moderno español en Madrid, las semejanzas que existen entre esta Exposición del Botánico y aquella presentación de la SAI en 1925 son muy contadas, si acaso la presencia de artistas como Dalí, Bores, Cossío, Alberto, Ucelay y Benjamín Palencia, o la intervención de Manuel Abril, quien pronunció, el 25 de marzo, una conferencia titulada "El Paraíso perdido".

La otra muestra artística a la que debemos remitirnos es, aunque en mucha menor medida, pese al título que llevaba, el I Salón de los Independientes, que tuvo lugar en los meses de noviembre y diciembre de ese mismo año 1929. Carente de un programa de actuaciones previo, queda la imagen de una reunión de amigos que compartían una misma tendencia a las nuevas figuraciones. Los participantes de ese I Salón de Independientes fueron Ponce de León, Díaz Caneja, Rafael Botí, Cobo Barquera, López Obrero, Arronte, Isaías, Servando del Pilar y Pablo Zelaya.

II.7.7. NOTAS

(1) *Buen Humor*, Madrid, 19-VI-1925.

(2) Dicho documento aparece recogido en Joaquín de la Puente. "Bores desde un intento biográfico y una posdata personal", Cat. *Bores. Exposición y Monografía*, Madrid, Galería Biosca, oct. 1982, s.p.

(3) Vid., Rafael Santos Torroella. *Los putrefactos de Dalí y Lorca. Historia de un libro que no pudo ser*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1995.

(4) Joaquín de la Puente, op. cit.

(5) Juan de la Encina. "Síntomas y enseñanzas", *La Voz*, Madrid, 8-VII-1925.

(6) Rafael Marquina. "Una exposició interessant", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 10-VI-1925.

(7) Francisco Alcántara. "La primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *El Sol*, Madrid, 29-V-1925.

(8) Antonio Lezama. "Exposición de Artistas Ibéricos", *La Libertad*, Madrid, 5-VI-1925.

(9) Luis Pérez Bueno. "El Salón de Artistas Ibéricos", *El Liberal*, Madrid, 3-VII-1925.

(10) Ángel Vegue y Goldoni. "Artistas Ibéricos. El primer Salón", *El Imparcial*, Madrid, 5-VII-1925.

(11) Vid., José Francés. *Año artístico 1925-1926*, Barcelona, Lux, 1928, pp. 127-130.

(12) Luis Vegue de Goldoni. "Inauguración de la Exposición de Artistas Ibéricos", *La Época*, Madrid, 29-V-1925.

(13) De la obra de Taine *De Philosophie de l'Art* (1865), la primera edición que hemos localizado es *Filosofía del arte*, Valencia, Sempere, 1908, traducción de Baldomero Argente; la segunda edición fue realizada por A. Cebrián, es H. Taine. *Filosofía del arte*, Madrid, Calpe, 1922; la segunda edición, ya cuando Calpe se integró con Espasa, es de 1933; existen ediciones posteriores en 1942, 1946 y 1957 - éstas dos en Aguilar, Barcelona -, 1958, 1960 y 1968; la otra gran obra sobre arte, *De l'idéal dans l'Art* (1868), se traduce en España por Rafael Cansinos Assens.

(14) Anónimo. "El arte español durante el año 1925", *ABC*, Madrid, 1-I-1926.

(15) Ramón Pulido. "Inauguración de la Exposición de Artistas Ibéricos", *La Correspondencia de España y del extranjero*, Madrid, 28-V-1925.

(16) José María Salaverría. "Arte nuevo", *La Vanguardia*, Barcelona, 17-VI-1925.

(17) Hans. "La Exposición de Artistas Ibéricos", *El Debate*, Madrid, 26-VI-1925.

(18) Ramón Rivas y Llanos. "Exposición de Artistas Ibéricos", *La Prensa*, Madrid, 29-VI-1925.

(19) Federico Leal. "La Exposición de Artistas Ibéricos", *El Universo*, Madrid, 9-VI-1925.

(20) Vid., apartado II.7.2.

(21) José María Moreno Galván. "El arte español entre 1925 y 1935", *Goya. Revista de arte*, Madrid, núm. 36, may.-jun. 1960, pp. 377-384.

(22) José María Moreno Galván. "Los orígenes de la vanguardia española 1920-1936", *Triunfo*, Madrid, núm. 638, 21-XII-1974, pp. 62-67.

(23) *Ibid.*, p. 64.

(24) Juan Antonio Gaya Nuño. *Arte del siglo XX*, t. XXII *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1977.

(25) José María Azcárate. *Panorama del arte español del siglo XX*, Madrid, UNED, 1978.

(26) José Marín Medina. *La escultura española contemporánea (1800-1978)*, Madrid, Edarcón, 1978.

(27) *Ibid.*, p. 179.

(28) Jaime Brihuega. "La Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", en *Exposición conmemorativa de la "Primera Exposición de Artistas Ibéricos" (Mayo-Junio de 1925)*, Madrid, Club Urbis, 1975.

(29) Manuel Rivera Hernández. *Las vanguardias históricas en España*, discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando leído el 10 de junio de 1985, Madrid, 1985.

(30) José Carlos Mainer. "Cultura, 1923-1939", *La crisis del Estado: dictadura, república, guerra (1923-1939)*, vol. IX de Historia de España Labor, dir. por Manuel Tuñón de Lara, Barcelona, 1982, pp. 549 y ss.

(31) Jaime Brihuela. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*, Madrid, Cátedra, 1982.

(32) *Ibíd.*, p. 49 y ss.

(33) Javier Pérez Rojas. *Art Déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990.

(34) Valeriano Bozal. *Pintura y Escultura españolas del s. XX (1900-1939)*, Summa Artis, t. XXXVI, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

(35) *Ibíd.*, p. 396.

(36) *Ibíd.*, p. 398.

(37) Cfr., Rafael Santos Torroella. *Dalí, época de Madrid*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1994, pp. 26-27.

(38) Juan Manuel Bonet. "En el Madrid vanguardista", cat. *Dalí joven 1918-1930*, Madrid, MNCARS, oct. 1994-en.1995, pp. 111-126.

(39) Eugenio Carmona. "Itinerarios del arte nuevo 1910-1936", cat. *Ismos. Arte de vanguardia (1910-1936)*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1993, pp. 7-24.

(40) *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, MNCARS, oct. 1995-en. 1996.

(41) Valeriano Bozal. "El horizonte de la renovación plástica española o hemisferio París", *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, MNCARS, Madrid, oct.1995-ene. 1996, p. 33-46 y Eugenio Carmona. "El 'Arte Nuevo' y el 'retorno al orden' 1918-1926", *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, MNCARS, Madrid, oct.1995-ene. 1996, pp. 47-58.

(42) Jaime Brihuela. "La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925", *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, MNCARS, Madrid, oct.1995-ene. 1996, pp. 17-32.

(43) Guillermo de Torre. *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.

(44) *Ibíd.*, p. 15 y ss.

(45) *Alfar*, La Coruña, núm. 51, jul. 1925.

(46) *Vid.*, Eugenio Carmona. "El "Arte Nuevo" y el "retorno al orden". 1918-1926", *op. cit.*

(47) Antonio Espina. "El paisaje en la pintura moderna", *Alfar*, La Coruña, núm. 53, oct. 1925, pp. 3-7.

(48) Manuel Abril. "La Exposición en el Palacio del Retiro", *Heraldo de Madrid*, 9 y 16-VI-1925.

(49) Antonio Espina. "El paisaje en la pintura moderna", *Alfar*, La Coruña, núm. 53, oct. 1925, pp. 3-7.

(50) *Ibíd.*,

(51) Al que veremos, años después, tomar parte activa en la reaparición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, con motivo de la Exposición que celebran en Valencia. Vid., apartado III.4.1.

(52) Benjamín Jarnés. "Antena y semáforo", *Alfar*, La Coruña, núm. 54, nov. 1925, pp. 19-21.

(53) Sin embargo, estas intenciones no fueron refrendadas con resultados, por ejemplo, en los certámenes oficiales que siguieron a la Exposición de 1925 durante la dictadura, los Jurados mantuvieron su cerrazón respecto a los artistas renovadores, lo que les demostraría que sólo ocupando esos puestos de Jurado podían cambiar la tendencia que se mantenía por parte del Estado respecto al arte más moderno. Vid., apartado III.4.2.

Como decimos, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926, sólo aparecen "ibéricos" como García Maroto, Balbuena, José Frau, Solana, Cristóbal Ruiz, Berdejo Elipe, Pelegrín, Piñole y Mariano Sancho, esto es, los que se presentaban de manera continua al certamen desde antes de la Exposición de la SAI en 1925; en la siguiente edición, que se celebró en Barcelona para realzar la Exposición Internacional de 1929 repiten los mismos pintores, excepto García Maroto, que ya estaba en México, recibiendo medalla de primera clase el cuadro de Solana *Las coristas*; en el último certamen previo a la República, en 1930, se repite ese reducido grupo, recibiendo en esa ocasión medalla de tercera clase Berdejo Elipe por un cuadro titulado *Composición*.

(54) Manuel Pedroso. "Una invitación a la Sociedad de Artistas Ibéricos", *Heraldo de Madrid*, 12-IX-1925.

(55) Vid., apartado II.1.3.

(56) Gabriel García Maroto. "Los artistas que lloran", *La Voz*, Madrid, 28-XI-1925.

(57) Individual en las Galerías Dalmau (marzo de 1926) y colectivas en octubre de 1926 (*Exposició del modernisme pictòric català confrontada amb una selecció d'obres d'avantguarda estrangers*, Galerías Dalmau), noviembre de 1926 (Sala Parés), abril de 1927 (*Variaciones plásticas*, Galería Dalmau), octubre de 1927 (Exposición colectiva en homenaje a Federico García Lorca, Gal. Dalmau), enero de 1928 (Exposición pictórica de vanguardia, en paralelo a la Exposición de carteles literarios de Giménez Caballero) y, por último, en agosto de 1928, con la Exposición que organiza en su honor Josep Dalmau en Sitges.

(58) Cfr., Federico García Lorca. *Cartas a mis amigos*, pról. de Sebastià Gasch, Barcelona, Cobalto, 1950, pp. 7 y 8.

(59) Se puede objetar que existían otras fechas para organizar una Exposición en el Retiro, pero debemos tener en cuenta que la temporada artística estaba casi limitada a primavera y otoño, puesto que en verano apenas había público potencial para cualquier Exposición y que en invierno, los accesos al Palacio del Retiro quedaban inutilizados por la lluvia, dato que apuntamos porque así era reflejado en algunas crónicas de la época.

(60) Vid., apartado III.9.1.

(61) Manuel Abril. "Le falta al arte en Madrid un salón oficial de exposiciones", *Luz*, Madrid, 1-IV-1933.

(62) Guillermo de Torre. "carta de madrid. vejamen del salón de otoño", *Gaceta de Arte*, Tenerife, núm. 21, nov. 1933, pp. 1-2.

(63) Manuel Abril. "Otoño en primavera", *Blanco y Negro*, Madrid, 28-IV-1935.

(64) Así, en el VI Salón de Otoño, celebrado a los pocos meses de la Exposición de Artistas Ibéricos, sólo aparece Solana; en el VII (1927), Fernández Balbuena - que presentaba cuatro obras - y Cristóbal Ruiz, con tres. Recordemos que ambos están allí por su condición de Socios de Honor de la Asociación de Pintores y Escultores.

(65) Juan de la Encina. "Síntomas y enseñanzas", *La Voz*, Madrid, 8-VII-1925.

(66) Anónimo. "Exposición Nacional de Bellas Artes en los Palacios de El Retiro", *ABC*, Madrid, 7-V-1926.

(67) Vid., apartado 3.6.4.

(68) *Almanaque de las Artes y las Letras para 1928*, Madrid, Biblioteca Acción, 1927.

(69) Gabriel García Maroto. *La España Mágica*, Madrid, Biblioteca Acción, 1927.

(70) Característica que comparte con *La Gaceta Literaria*.

(71) Gabriel García Maroto. *La Nueva España 1930*, Madrid, Biblos, 1927; existe edic. facsímil en Madrid, Tecnos, 1988.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DPTO. HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS (1920-1936)

Director: Jaime Brihuega Sierra
Doctorando: Javier Pérez Segura

Volumen II

Septiembre 1997



ARCHIVO

22384

II

VOLUMEN 2

III. ACTUACIONES DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DURANTE LA REPÚBLICA

III.1. DE LA DICTADURA A LA REPÚBLICA. FACTORES DE CONTINUIDAD

Y RUPTURA

III.1.1. INTRODUCCIÓN 390-400

III.1.2. LA LLEGADA DE LOS CONTENIDOS SOCIALES EN EL
ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO 401-409

III.1.3. REALIDAD DEL ARTE ESPAÑOL PRE-REPUBLICANO 409-414

III.1.4. NOTAS 415-420

III.2. ARTE EN ESPAÑA DURANTE 1931: LA REAPARICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

III.2.1. INTRODUCCIÓN 421-430

III.2.2. A MODO DE PRÓLOGO: LA SOCIEDAD DE ARTISTAS
IBÉRICOS ANTES DE SU RENACIMIENTO 430-431

III.2.2.1. LOS CAMINOS DIVERSOS DE GUILLERMO DE
TORRE Y GABRIEL GARCÍA MAROTO 431-433

III.2.2.2. LOS NUEVOS PROYECTOS DE MANUEL ABRIL 433-434

III.2.3. NOTAS 435-437

III.3. PRIMERAS ACTUACIONES DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DURANTE LA REPÚBLICA

III.3.1. INTRODUCCIÓN 438-441

III.3.2. LA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS
IBÉRICOS EN SAN SEBASTIÁN (SEPTIEMBRE 1931),
PRIMER RECuento DE EFECTIVOS 442-444

III.3.2.1. IRRUPCIÓN DE ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO
EN EL HORIZONTE DE LA SOCIEDAD DE
ARTISTAS IBÉRICOS 444-447

III.3.2.2. REPERTORIO DE LENGUAJES ARTÍSTICOS
PRESENTES EN LA EXPOSICIÓN 448-454

III.3.3. EL SIGUIENTE OBJETIVO: IMPLICAR AL ESTADO EN LOS PROYECTOS DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	454-464
III.3.4. NOTAS	465-470
III.4. EL AÑO CLAVE EN LA EXISTENCIA DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DURANTE LA REPÚBLICA: 1932	
III.4.1. DE VALENCIA AL RESTO DE EUROPA	
III.4.1.1. INTRODUCCIÓN	471-475
III.4.1.2. CRÓNICA DE LA EXPOSICIÓN	475-478
III.4.1.3. ACOGIDA DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN VALENCIA	478-484
III.4.1.4. ANÁLISIS DE LOS LENGUAJES PRESENTES EN LA EXPOSICIÓN	484-489
III.4.1.5. NOTAS	490-494
III.4.2. LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS Y EL ASALTO A LAS EXPOSICIONES NACIONALES DE BELLAS ARTES: TRANSFORMAR SIN DESTRUIR	
III.4.2.1. INTRODUCCIÓN	495-501
III.4.2.2. CRÓNICA DE LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1932	502-515
III.4.2.3. NOTAS	516-519
III.4.3. LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN EUROPA: COPENHAGUE, SEPTIEMBRE 1932	
III.4.3.1. INTRODUCCIÓN	520-523
III.4.3.2. NUEVO EPISODIO DE LA POLÉMICA ENTRE EL ARTE CATALÁN Y LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	524-525
III.4.3.3. CRÓNICA DE LA EXPOSICIÓN	525-528
III.4.3.4. LA EXPOSICIÓN DE COPENHAGUE A TRAVÉS DE SUS IMÁGENES EN LA PRENSA	529-530
III.4.3.5. PUBLICACIÓN DE UN NUEVO MANIFIESTO DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	530-531

III.4.3.6. REPERCUSIONES DE LA EXPOSICIÓN	
EN ESPAÑA	532-537
III.4.3.7. IMAGEN DEL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO	
EN DINAMARCA	538-544
III.4.3.8. ANÁLISIS DE LOS LENGUAJES DE LA	
EXPOSICIÓN	544-550
III.4.3.9. EL FINAL DE LA PRIMERA ETAPA EUROPEA	550-552
III.4.3.10. NOTAS	553-556
III.5. ARTE. REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	
III.5.1. INTRODUCCIÓN	557-563
III.5.2. ARTE, NÚM. I, SEPTIEMBRE 1932	563-564
III.5.2.1. EL MANIFIESTO DE ARTE, UN	
MANIFIESTO POCO "ARTÍSTICO"	564-571
III.5.2.2. MANUEL ABRIL, "El Paraíso perdido	
y el arte moderno"	571-573
III.5.2.3. ANGEL FERRANT, "El Estado y las	
Artes plásticas: Diseño de una	
configuración escolar"	573-579
III.5.2.4. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, "Norah	
Borges"	579-580
III.5.2.5. La famosa carta de Picasso	580-581
III.5.2.6. GUILLERMO DE TORRE, "La pintura de	
Torres-García"	581-585
III.5.2.7. ANTONIO MARICHALAR, "Crítica de	
Arquitectura: El derecho de enfrente"	585-586
III.5.3. ARTE, NÚM. II, JUNIO 1933	
III.5.3.1. INTRODUCCIÓN	586-589
III.5.3.2. JOSÉ BERGAMÍN, "Ni más ni menos	
que pintura"	589-590
III.5.3.3. GUILLERMO DE TORRE, "El salón al	
fondo del lago o la obra de Dalí"	590-593
III.5.3.4. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA,	
"Contornos. Gutiérrez Solana"	593-594

III.5.3.5. ALBERTO, "Palabras de un escultor"	594-599
III.5.3.6. MANUEL ABRIL, "Humanización y desnaturalización o lo humano y lo demasiado humano"	600-601
III.5.3.7. Otros contenidos	601-604
III.5.4. El final de la revista: razones de su irregularidad extrema y desaparición	604-607
III.5.5. NOTAS	608-615
III.6. LA EXPOSICIÓN DE BERLÍN, DICIEMBRE 1932-ENERO 1933	
III.6.1. INTRODUCCIÓN	616-617
III.6.2. ALFRED FLECHTHEIM	617-621
III.6.2.1. LA POLÍTICA DE EXPOSICIONES DE A. FLECHTHEIM	621-624
III.6.2.2. UN MODELO DE REVISTA CULTURAL A SEGUIR EN ESPAÑA: DER QUERSCHNITT	624-628
III.6.3. LA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN BERLÍN	
III.6.3.1. INTRODUCCIÓN	628-635
III.6.3.2. CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN	636-640
III.6.3.3. LAS DOS CARAS DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN EUROPA: DIFERENCIAS ENTRE LOS ENVÍOS DE COPENHAGUE Y BERLÍN	640-642
III.6.3.4. REACCIONES DE LA EXPOSICIÓN EN ESPAÑA	643-648
III.6.3.5. ANÁLISIS DE LOS LENGUAJES PRESENTES EN LA EXPOSICIÓN Y SU RECEPCIÓN ENTRE LA CRÍTICA DE ARTE ALEMANA	648-649
III.6.3.5.1. VALORACIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	649-652
III.6.3.5.2. PABLO PICASSO Y JUAN GRIS	653-657
III.6.3.5.3. LA ESCUELA DE PARÍS	657-659
III.6.3.5.4. EL SURREALISMO ESPAÑOL	659-662

III.6.3.5.5. LAS NUEVAS FIGURACIONES	662-667
III.6.3.5.6. LA PLÁSTICA DE LA EXPOSICIÓN DE BERLÍN	667-669
III.6.4. NOTAS	670-675
III.7. LA ACTUACIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DENTRO DE LA PENÍNSULA DURANTE EL AÑO 1933	676
III.7.1. LA EXPOSICIÓN DE ISMAEL GONZÁLEZ DE LA SERNA	676-684
III.7.2. LA EXPOSICIÓN DE JOAQUÍN TORRES-GARCÍA	684-689
III.7.3. PRIMERAS DIFICULTADES PARA LA CONTINUIDAD DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	689-693
III.7.4. LA FALLIDA EXPOSICIÓN DE PARÍS EN 1933	
III.7.4.1. INTRODUCCIÓN	693-699
III.7.4.2. AUMENTO DE LA OPOSICIÓN A LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DENTRO DE ESPAÑA	700-703
III.7.5. NOTAS	704-709
III.8. LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DURANTE EL BIENIO 1934-1935	
III.8.1. INTRODUCCIÓN	710-714
III.8.2. CULTURA Y ARTE EN ESPAÑA EN 1934-1935	715-727
III.8.3. ACTIVIDADES DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	
III.8.3.1. LOS PROYECTOS DE ORGANIZAR EXPOSICIONES DE ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO EN EL EXTRANJERO	727-742
III.8.3.2. LA ÚLTIMA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN ESPAÑA: LA I FERIA DEL DIBUJO	742-750
III.8.4. NOTAS	751-757
III.9. LA EXPOSICIÓN "L'ART ESPAGNOL CONTEMPORAIN" EN PARÍS, FEBRERO-ABRIL 1936	
III.9.1. INTRODUCCIÓN	758-766
III.9.2. CONTENIDOS DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN: ANÁLISIS DE LOS TEXTOS	766-770

III.9.3. CONTENIDOS DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN:	
ARTISTAS Y OBRAS	770-783
III.9.4. EL ARTE CATALÁN Y LA SOCIEDAD DE ARTISTAS	
IBÉRICOS DURANTE LA REPÚBLICA	
III.9.4.1. INTRODUCCIÓN	783-791
III.9.4.2. LA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS	
IBÉRICOS EN PARÍS Y SUS REPERCUSIONES	
EN CATALUÑA	791-798
III.9.5. RECEPCIÓN EN ESPAÑA DE LA EXPOSICIÓN LA	
SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DE PARÍS	799-815
III.9.6. RECEPCIÓN DEL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO EN LA	
CRÍTICA DE ARTE FRANCESA	815-818
III.9.6.1. EL GRAN DESCUBRIMIENTO PARA EL PÚBLICO	
FRANCÉS: JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA	818-824
III.9.6.2. EL AÑO 1936, RE-ENCUENTRO DE ESPAÑA	
CON EL ARTE DE PABLO PICASSO	825
III.9.6.2.1. ADLAN Y LA DIFUSIÓN DEL ARTE	
DE PICASSO EN LA PENÍNSULA	825-843
III.9.6.2.2. PICASSO EN LA EXPOSICIÓN DE	
LA SOCIEDAD DE ARTISTAS	
IBÉRICOS DE PARÍS	843-848
III.9.6.3. LA ESCULTURA ESPAÑOLA EN LA EXPOSICIÓN	
DE PARÍS	848-852
III.9.7. CONCLUSIÓN	852-856
III.9.8. NOTAS	857-871

III. ACTUACIONES DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DURANTE LA REPÚBLICA

III.1. DE LA DICTADURA A LA REPÚBLICA. FACTORES DE CONTINUIDAD Y RUPTURA

III.1.1. INTRODUCCIÓN

Salvador de Madariaga supo describir con acierto, y con un pesimismo no disimulado, la situación de abandono que vivía el país durante esos momentos finales de los años veinte:

"Para el español, la vida es ante todo estética y pasiva... No busca los acontecimientos; no se esfuerza en desviar hacia sí la corriente de la vida... Si el mundo tuviese a bien modelarse sobre España... el nivel general de la vida tendería a simplificarse y a hacerse más primitivo" (1).

Sin embargo, a fines de 1929, y después de seis años de infructuosos intentos por sobrevivir, muy pocos españoles dudaban del cercano final de la Dictadura; en efecto, éste se producía el 28 de enero de 1930, si bien hasta el 14 de abril del año siguiente no se proclamaría un nuevo régimen, la República. Serán catorce meses de incertidumbres y fracasos por parte de sucesivos gabinetes que comenzaron cuando el ex-dictador Primo de Rivera recomendó al monarca Alfonso XIII los nombres de los generales Barrera, Martínez Anido y Berenguer como candidatos para ocupar la presidencia del nuevo Gobierno; los dos primeros se habían distinguido en el pasado por sus actos represivos, por lo que apenas sumaban apoyos sociales; únicamente Dámaso Berenguer, que procedía del círculo palatino, se había mantenido al margen de la escena política durante esos años. Para José Ortega y Gasset, ése era el principal inconveniente, al que llamó el "error Berenguer" (2), del que finalmente sería nombrado presidente: pretender que la situación española podía ser como la de 1923, olvidando los años de la Dictadura, y contar para ello con una figura sin prestigio político y, sobre todo, sin apoyos entre los partidos políticos o el Ejército.

En los meses siguientes, y al mismo tiempo que el Gobierno Berenguer asume su incapacidad para gobernar, comienza a configurarse una nueva geografía socio-política donde, de forma progresiva, se da paso a la definitiva politización de una gran parte de la población española. Ante la nueva situación, los tradicionales partidos liberal y conservador se vieron desorientados y apenas tuvieron capacidad para reaccionar; por el contrario, la nueva escena política comenzaba a definirse para los años siguientes en sus principales rasgos: empuje de los partidos republicanos, una vez consolidada la Alianza Republicana, que integraba al Partido Republicano Radical (liderado por Alejandro Lerroux), Grupo de Acción Republicana (Manuel Azaña era su principal representante), Acción Republicana (con Ramón Pérez de Ayala), el Partit Republicà Català (Lluís Companys, Marcelino Domingo, etc.), además de un creciente número de intelectuales que compartían los ideales republicanos a título individual, como Antonio Machado, Gregorio Marañón o José Ortega y Gasset; protagonismo del PSOE, que por fin había roto amarras con un pasado de colaboracionismo con el dictador (3); radicalización de algunas opciones políticas - a la derecha, la Unión Monárquica Nacional, liderada por José Calvo Sotelo, Ramiro de Maeztu y José Antonio Primo de Rivera, hijo del ex-dictador; a la izquierda, el creciente auge de las formaciones de orientación anarquista y obrera - y, como consecuencia de ésta última, aumento de la conflictividad social en 1930, que multiplicó por cuatro el número de huelgas y por diez el número de jornadas laborales perdidas respecto a 1929 (4).

En este complejo panorama sería necesario esperar siete meses para que algunos de esos movimientos políticos se concretaran, por fin, en un episodio real, siendo ése el principal valor que adquiere el Pacto de San Sebastián (17 de agosto de 1930), como símbolo de unión de las fuerzas antimonárquicas del país, si bien en ese momento sólo estuvieron presentes algunos republicanos - Azaña, Lerroux, Alcalá Zamora -, el partido radical-socialista, liderado por Marcelino Domingo, las

organizaciones catalanistas y, a título personal, el socialista Indalecio Prieto, siendo sólo dos meses después, en octubre, cuando el PSOE suscribiría los acuerdos que pretendían instaurar la República en España.

Las últimas semanas de 1930 no serían sino una dramática sucesión de malas noticias para el Gobierno, casi todas ellas de naturaleza económica: depreciación de la peseta; pésimas condiciones meteorológicas, que hundieron los principales cultivos del sur de España, aceituna y cereales, lanzando al pueblo a continuas huelgas y manifestaciones; primeros síntomas del "Crack" de Wall Street, que se había producido en 1929; aumento de la conflictividad social y auge de organizaciones sindicales como UGT y CNT, que logran convocar en noviembre una huelga general en varias provincias y ciudades españolas, incluidas Madrid y Barcelona.

Esa pérdida total de credibilidad que sufría el Gobierno y, con él, la propia monarquía, permitió que se formara, de manera paralela y semiclandestina, el llamado Comité de la Conjunción o Gobierno Provisional de la República, que alentaría, entre otras actividades, la intentona golpista de diciembre de 1930. La medida era hija de una situación igual de excepcional, puesto que lograba coordinar el propósito de alzamiento militar con una huelga general prevista para el mismo día 15 de diciembre; sin embargo, ante ciertos rumores sobre una traición interna, los hechos se adelantaron en Jaca - donde los insurgentes fueron controlados y fusilados - y tampoco se produjo la anunciada huelga general. Pese a todo, la situación política y social española era tan extrema que ya no cesarían los llamamientos al cambio de régimen. El 10 de febrero de 1931 se publica en *El Sol*, con gran acogida popular, el *Manifiesto de la Agrupación al Servicio de la República*, firmado por José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala y Gregorio Marañón:

"Cuando llegan tiempos de crisis profunda, en que rota o caduca toda normalidad, van a decidirse los nuevos destinos nacionales, es obligatorio para todos salir de su profesión y ponerse sin reservas al servicio de la necesidad pública. Creemos que ese viejo Estado - la Monarquía - debe ser sustituido por otro auténticamente nacional.

Una República que despierte en todos los españoles a un tiempo dinamismo y disciplina... renovando la vida peninsular en todas sus dimensiones, atrayendo todas las capacidades... La República será el símbolo de que los españoles se han resuelto por fin a tomar briosamente en sus manos su propio e intransferible destino" (5).

Para lograr esos objetivos, se detallan dos momentos de la actuación: "Movilizar a todos los intelectuales españoles para que formen un contingente de propagandistas de la República española" (6) y "Actuar, en un momento posterior, sobre la población española, exaltando la gran promesa histórica que es la República..." (7).

Cuatro días después, y ante la imposibilidad de convocar elecciones, el Gobierno Berenguer dimitía, dejando en manos de Alfonso XIII la búsqueda de un nuevo gabinete, que sólo pudo encontrar entre los partidos dinásticos, presidido por el almirante Aznar desde el 18 de febrero, de quien se decía que procedía "geográficamente de Cartagena y políticamente de la Luna" (8). Así las cosas, su acción de gobierno se limitó a frenar la inquietud de los partidos políticos convocando interminables elecciones municipales que culminaron con las del 12 de abril, en las que la rotunda victoria del bloque antimonárquico - en 41 de las 50 provincias y en las principales ciudades - precedió, de hecho, a la proclamación de la República, que tuvo lugar el 14 de abril. Ese mismo día, Alfonso XIII y la familia real huían del país con dirección a Francia.

Una vez en el poder, se constituyó de inmediato el ya planificado Gobierno Provisional, el primer Gobierno republicano en realidad, a cuyo

presidente, Niceto Alcalá Zamora, le acompañaban como ministros Manuel Azaña (Guerra), Alejandro Lerroux (Estado), Fernando de los Ríos (Justicia), Indalecio Prieto (Hacienda) o Largo Caballero (Trabajo y Previsión Social) o Marcelino Domingo (Instrucción Pública).

Por encima de todos estos datos, la realidad no tuvo, ni mucho menos, un desarrollo de los acontecimientos tan lineal. Uno de los mayores obstáculos - que, de hecho, resultaría finalmente insalvable - contra los que tendría que luchar la Segunda República desde el momento de su proclamación fue el de afirmar su propia personalidad, de ofrecerse ante sus contemporáneos como un tiempo histórico específico, inconfundible. A esta indefinición esencial contribuyen, en nuestra opinión, dos factores; de una parte, la misma existencia del régimen anterior, tan confuso en sucesivas denominaciones: Dictadura militar (sept. 1923-dic. 1925), Directorio Civil (en. 1926-en. 1930), ambas dominadas por la presencia de Primo de Rivera, y, tras la desaparición - primero política, a los pocos meses, física - de éste, los mal llamados gobiernos del general Berenguer y del almirante Aznar; de otra, la presencia de los mismos políticos que habían actuado en el régimen anterior, del que no se atrevían a deshacerse radicalmente (9). Difícilmente los mismos hombres podían llevar a cabo una política radicalmente distinta a la que habían defendido los años anteriores, a la que, si acaso, pudiéramos calificar de liberal pero nunca de republicana.

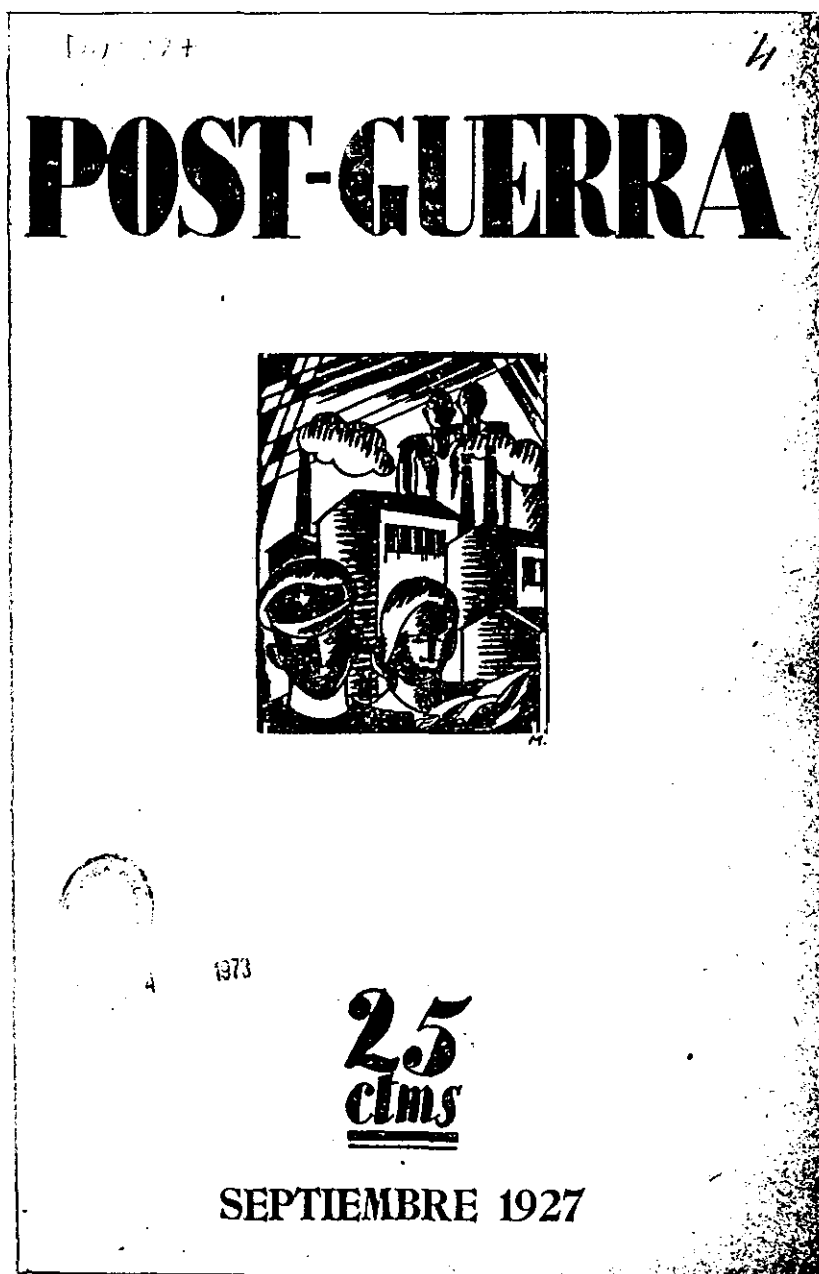
A esta incongruencia inicial se sumaría la actitud de los socialistas en esos primeros meses de 1931: llamados a liderar la verdadera transformación del país tras la Dictadura, muchos de ellos no se habían mostrado partidarios de la llegada de la República - al Pacto de San Sebastián sólo acudieron los radical-socialistas de Marcelino Domingo, aparte de Indalecio Prieto, si bien éste lo hizo a título estrictamente personal - y, además, pesaba sobre muchos de ellos una justificada sombra de colaboracionismo con el régimen de Primo de

Rivera, como recoge más extensamente de lo que permite esta introducción Paul Preston (10). Así pues, en esos primeros meses de vida, la República fue exclusivamente un "estado de ánimo" y casi nunca una entidad real, menos todavía un programa real de actuaciones, cuya fisonomía de rasgos indefinidos es la misma que evidencia, p.e. el *Manifiesto de la Agrupación al Servicio de la República*.

Del mismo modo, y abundando en la innegable continuidad que define la República, en los primeros años del Directorio Civil se encuentran las huellas más reseca de la necesidad de un cambio de régimen. A este respecto, no deja de sorprender el considerable número de publicaciones - tanto revistas como libros - de tendencias claramente de izquierdas que no fueron consideradas "peligrosas" por la diligente censura militar. De forma casi imperceptible, se comienza así a dibujar en España el "mapa de la conciencia social y política" que subyace bajo la capa de aparente normalidad que pretendía Primo de Rivera para su régimen. Si arriba habíamos afirmado que la Dictadura fue un cuerpo multiproteico, la República como ideal progresista no comienza tampoco en abril de 1931, sino muchos años atrás. Esa confusión de límites que se estableció entre las respectivas existencias de Dictadura y República fue la que, paradójicamente, acabaría por ir en contra de la segunda, cuya credibilidad como organismo autónomo nunca dejó de estar bajo sospecha.

En ese clima de creciente politización de la vida española de finales de los años veinte, y de la que son testimonio tantas novelas y ensayos de Pío Baroja, Azorín y, sobre todo, Valle-Inclán, junto a revistas como *La Internacional* (11), destaca por su importancia la actividad que tiene lugar en 1927, fecha emblemática en que se cumplían los diez primeros años de la Revolución Rusa de octubre, en que Gabriel García Maroto publicaría *La Nueva España 1930* (12) y en que aparecería una revista tan interesante como es *Post-Guerra*, en la que también

colaboró Maroto en el diseño de las portadas, de temática obrera y pro-soviética, así como en ilustraciones de sus páginas interiores.



Aunque *Post-Guerra* sólo conseguiría editar 13 números, entre mayo de 1927 y septiembre de 1928, sus dos directores, José Antonio Balbontín y Rafael Giménez Siles, lideran una publicación de abierta militancia político-social como no se había visto hasta entonces. En el editorial del primer número dejan claras sus intenciones de activismo político:

"... nos interesa y nos inquieta, con agudeza especialísima, la evolución social de nuestro tiempo... Nos hallamos en un momento crítico de la historia humana. La vorágine horrenda de la reciente guerra

imperialista, todavía en rescoldos, ha removido el ambiente del mundo, y todo crepita en convulsión, como sobre el borde de un cráter..." (13).

La revista, a la que volveremos más adelante cuando consideremos la introducción de la temática social en el debate de las artes españolas de los años veinte y treinta (14), se erigió, además, en una de las tribunas preferidas para anunciar la oleada de ensayos y novelas sociales que llegará a las costas españolas a partir de esos momentos, escritas, por lo general, por intelectuales que militaban en posiciones de izquierda; entre los precedentes más notorias se encuentra *La Nueva Rusia*, novela de Julio Álvarez del Vayo - cuya portada corre a cargo, de nuevo, de Maroto - escrita tras dos viajes en 1922 y 1924 (15), en donde aparecían recuerdos al "Padrecito Lenin", así como una reactualización de los hechos de 1917, con biografías y fotos de los principales líderes comunistas: Lenin, Stalin, Trotsky.

En 1927 Joaquín Arderius publica *La espuela* y el joven Ramón J. Sender comienza a escribir en el periódico *El Sol*; en 1928, César María Arconada publica su novela *Urbe* (16) y José Díaz Fernández *El blocao* (17), textos que acompañan a una intensa labor de traducciones de obras de Marx, Engels, Barbusse, Trotsky, etc. Es en este paisaje de ediciones de procedencia o inspiración proletaria en donde, por ejemplo, se inserta con total naturalidad la traducción al castellano, en 1929, de la obra de Plejanov *El arte y la vida social* (18).

El segundo período en la introducción de "lo social" en la cultura española del primer tercio de siglo se sitúa en torno a 1930-1931, años-clave de una coyuntura política cada vez más propicia a estos planteamientos intelectuales. Al comenzar 1930 dimitía Primo de Rivera; la situación de Alfonso XIII, y de la monarquía como institución, nunca había sido tan precaria; en Europa, el auge de las ideologías totalitarias había coronado a Mussolini en Italia - se iban a cumplir

sus diez primeros años al frente del Estado fascista - y estaba a punto de hacer lo mismo en Alemania con el partido nacional-socialista de Hitler; todo ello provocó que, hacia 1930, en España se hiciera más viable que nunca la posibilidad (para muchos, necesidad) de un cambio de régimen, uno de cuyos primeros síntomas sería la aparición de nuevas revistas, como *Nosotros* (1930-1931), *Política* (1930) o *Nueva España. Semanario político de "Historia Nueva"* (1930-1931), en la que colaboraban José Díaz Fernández, Joaquín Arderius o Antonio Espina (19), y de libros como *La turbina*, de César Arconada y *El nuevo romanticismo*, de José Díaz Fernández, obra de la que hablaremos más adelante. En febrero de 1930, el poeta César Vallejo publica en la revista madrileña *Bolívar* diez artículos favorables al régimen comunista ruso y en Zaragoza, una revista de efímera existencia, *Cierzo. Letras-Arte-Política*, logra editar cuatro números (13 abril, 5 y 20 de mayo, 5 junio) en los que aspiraba a convertirse en foro que uniera todas las fuerzas activas, "este periódico independiente estará redactado por la juventud universitaria y proletaria de Aragón" (20).

Estas actividades de los intelectuales de izquierda hallaron, en paralelo con lo que sucedía en la vida política española, una respuesta bastante débil por parte de los escritores de ideología conservadora. Los casos aislados de Ramiro de Maeztu o de una publicación a la que estuvo muy ligado, *Acción Española* (1931-1936), sólo encuentran eco en la múltiple actividad de Ernesto Giménez Caballero, factótum de *La Gaceta Literaria* y al que definen dos obras de esos años como *Circuito Imperial* (21) y *Genio de España. Exaltación de una resurrección nacional. Y del mundo* (22). Giménez Caballero ostenta el discutible mérito de ser el primero que en España se autodefinió como "fascista", hacia 1929, si bien debemos situar los verdaderos fundamentos de su pensamiento en una síntesis de nacionalismo y neo-catolicismo. En realidad, se hace difícil hablar de fascismo en España antes de la guerra civil puesto que bajo esa denominación fueron agrupados hombres

de ideas tan distintas como José Calvo Sotelo, Ramiro Ledesma Ramos (fundador en 1931 del primer partido político fascista, las JONS o Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista y de una revista como *La Conquista del Estado*) y José Antonio Primo de Rivera, ideólogo de Falange Española, partido que comenzó su actividad en octubre de 1933; de hecho, cuando en 1934 se fundan Falange y las JONS esas divergencias en cuanto a objetivos y programa quedarían puestas de manifiesto más aún, si cabe (23).

Como decimos, en esa encrucijada de 1930, entre el pasado y el futuro, entre los pensamientos progresista y conservador, Miguel Pérez Ferrero realiza desde junio, en *La Gaceta Literaria*, su encuesta titulada "¿Qué es la vanguardia?". Compuesta de cuatro preguntas, la última de ellas - "¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?" - no era sino una manera subrepticia de calibrar la postura política que adoptarían algunos de los españoles más respetados llegado el caso de un cambio de régimen que se antojaba inminente: Gregorio Marañón, José Bergamín, Moreno Villa, Melchor Fernández Almagro, César Arconada, Guillermo de Torre, Benjamín Jarnés... y, por supuesto, del propio Giménez Caballero, que no dejó pasar esa oportunidad para manifestarse en unos términos que tanto repetiría desde ese momento:

"... En política, la vanguardia del grupo secundario (el disciplinado) se representa en el fenómeno juvenil de 'lo universitario', de 'lo estudiante'. Misticismo irracional, por un lado. Disciplina férrea, por otro. Estos dos cabos son el fin de 'la vanguardia' y el principio de un nuevo movimiento de 'adelantados'..." (24).

Como tantos otros españoles, "Gecé" sufrió la inevitable metamorfosis que acabaría por implicarle de lleno en la política nacional, y en cuestión de semanas - de nuevo, durante 1930 - pasó de afirmar su independencia: "Se van acercando los tiempos en España en que

la pasión política y la literatura van a ir invadiendo cada vez más a los escritores... Ante tal ambiente próximo, LA GACETA LITERARIA reitera una vez más su fundamental carácter cultural, intelectual, al servicio único del libro y de la vida literaria ibérica..." (25), a escapar de su cómoda posición de mero espectador, manifestando sus peculiares impresiones sobre la futura República, que él entiende como liberación de energía, voluntades decididas y, en último extremo, como pasión y sangre (26), que conforman su discurso protofascista:

"... Lo fundamental no es la Táctica ni el Programa, sino el Entusiasmo. La política del Entusiasmo, del Fervor, de la Abnegación, del Sacrificio, del Heroísmo, única que ha faltado en España desde el Cid y Don Quijote...

Que nuestras frentes, si despejadas, se frunzan en el entrecejo de las responsabilidades, de las audacias e, incluso, de las agresiones. Basta de discreción en la tónica española..." (27).

Un año y medio después, y desde América del Sur, uno de quienes había protagonizado la actividad cultural de España entre 1915 y 1927, Guillermo de Torre, decide volver a la Península con la ilusión puesta en la recién llegada República:

"... Sigo barajando conjeturas y proyectos para ver cómo preparo mi instalación en París o Madrid... ¿Hasta que punto - sin que aspire a nada político - podrá favorecerme la situación actual de ahí? Me siento ahora patriota e interesado por las cosas de España como no lo estuve nunca. Será un fenómeno común. Creo que les pasará lo mismo a todos nuestros coetáneos. Veo en marcha una nación, un Estado poderoso que antes no existía, y del que ya felizmente no habrá pretextos para renegar, si la República *aprieta sus tornillos y deja todo limpio, ágil, joven y bruñido* (la cursiva es nuestra)..." (28).

III.1.2. LA LLEGADA DE LOS CONTENIDOS SOCIALES EN EL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

A finales de los años veinte se verifica, en un sector de la cultura española, un cambio de postura respecto a las funciones que debía realizar la literatura y el arte; a partir de ese momento, el término "vanguardia" fue utilizado en España, al igual que estaba sucediendo en toda Europa, con una doble acepción: experimentación únicamente formal, que podríamos calificar de "vanguardia estética", o aspiración a cargar de contenidos sociales la expresión artística de esos años, a la que asignaremos la denominación de "vanguardia ética" o "política". En España, hasta esos últimos años veinte, se había impuesto con claridad la primera de las dos alternativas, proliferando las creaciones de estricto índole formal o poético en las artes plásticas pero, sobre todo, en la poesía, donde un numeroso grupo de jóvenes - la mayor parte de ellos, procedentes de la burguesía - sólo quería combatir la realidad con las armas de la pureza formal, la imagen y la metáfora. El triunfo momentáneo de esta opción lírica del arte español pareció estar asegurado porque, a partir de 1926, esos mismos escritores realizan o colaboran en un gran número de revistas de creación poética que pueblan el panorama español y que acabaron por convertirse en una de las tribunas preferidas de la "generación del 27" a la que nos estamos refiriendo.

La lista de publicaciones que surgen en esos años es muy extensa, y cuentan con los precedentes de las empresas poéticas y editoriales de Juan Ramón Jiménez (29) y con la aportación de la malagueña *Litoral* - dirigida por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, editó siete núms. entre nov. 1926 y oct. 1927 -, de la sevillana *Mediodía* - que publicará 14 núms. entre junio de 1926 y febrero de 1929 - y de *Favorables París Poema*, que sólo editó dos núms. en 1926. En 1927 encontramos, por el número y calidad de las revistas que soñaron y llevaron a la realidad

más que por la reunión en el Ateneo sevillano o el homenaje a Góngora, razones de peso para considerar la pertinencia de una "generación del 27": en Murcia, Juan Guerrero Ruiz y Jorge Guillén dirigen *Verso y Prosa* - doce núms. entre en. 1927 y oct. 1928 -; en Gijón, Gerardo Diego edita *Carmen*, de aparición mensual, entre dic. 1927 y jun. 1928; en Huelva, Rogelio Buendía y Adriano del Valle publican su *Papel de Aleluyas*, entre jul. 1927 y abr. 1928, mientras que en Granada, y espoleados por Federico García Lorca, aparecen los dos núms. de *Gallo*, en marzo y abril de 1928, siendo en el segundo número donde se recoge el *Manifiesto Antiartístico catalán*, que Sebastià Gasch, Salvador Dalí y Lluís Montanyà habían distribuido como hoja volandera en Cataluña.

Rafael Osuna aporta nuevos argumentos para perfilar esa constelación de revistas culturales - y, en su mayoría, exclusivamente culturales, lejos de cualquier pretensión social o política - al incidir en dos grupos más, el de las grandes empresas culturales, que se limitarían a *Revista de Occidente*, *Alfar* (hasta sept. 1927, fecha en que deja de publicarse en España), *Revista de las Españas* (1926-1936) y *La Gaceta Literaria* (1927-1932); por último, las que llama "revistas menores" por pretensiones y/o logros: *Parábola* (1927-1928), en Burgos; *La Rosa de los Vientos* (1927-1929), en Santa Cruz de Tenerife; *Manantial* (1927-1928), en Segovia; y, por último, *Meseta* (1927-1928), en Valladolid (30).

Pese a todo, un despliegue tan impresionante de revistas poéticas no debe producir la impresión de que sólo ellas existían en España a finales de los años veinte. Al mismo tiempo, y como hemos visto arriba, comenzaban a hacer aparición publicaciones más comprometidas con la evolución social y política de España, que, como es lógico, irán ganando terreno según pasen los años de Gobierno republicano, hasta tal punto que, en no pocas ocasiones, las filas de la vanguardia "política" se

irán engrosando con la adhesión de antiguos miembros de la otra vanguardia, la "estética".

Hacia 1927, como decimos, la literatura de aspiraciones sociales renegaba de las teorías de "arte por el arte" que encarnaban los poetas más jóvenes, si bien Francisco Caudet apunta precedentes aún más lejanos que permiten atisbar ese renovado compromiso entre intelectual o artista y obrero, al remitir a la publicación, en la revista madrileña *Cosmópolis* - núm. 9, sept. 1919 - del manifiesto fundacional de la revista francesa *Clarté*, liderada por Henri Barbusse, Roman Rolland y Georges Duhuel (31). En el texto introductorio, *Cosmópolis* se identifica con esos mismos intereses: "Así como existe una Internacional obrera, algunos ilustres escritores, sabios y artistas quieren que haya una Internacional del Pensamiento" (32).

Desde entonces no dejó de crecer, entre los escritores de izquierdas, el mito del "buen intelectual", aquél que dedicaba su capacidad de razonar y comunicar para apoyar la causa de la liberación obrera, por lo que Cipriano Rivas Cherif proclamaba la urgencia de "borrar en la comunidad espiritual del trabajo esa diferencia absurda que separa la labor del obrero del manual de la del intelectual" (33), mientras que en 1920 la revista proletaria madrileña *La Internacional* (34) plantea a sus lectores la célebre pregunta de Tolstoi: ¿Qué es el arte?. El autor de ese artículo, Cipriano Rivas Cherif, tergiversa la realidad histórica - Tolstoi había escrito ese texto en 1898, con una realidad que ni podía imaginar la llegada del comunismo a Rusia - y la esencia del mensaje, puesto que en Tolstoi ese ansiado arte "más humano" es producto no de un pensamiento favorable al proletariado sino a la vuelta de un cristianismo ideal que debía recuperar la pureza de los sentimientos del hombre. Pese a todo, ¿Qué es el arte? tuvo muy buena acogida por algunos intelectuales españoles ácratas (35) y de izquierda,

siendo éste el caso de Rivas Cherif, que publica un artículo sobre la actitud que, en consecuencia, debían adoptar éstos:

"... ¿Qué es el arte? ¿Qué debemos hacer los escritores españoles? ¿Permanecer en mentidos olímpicos, o empuñar las armas - las plumas - en la guerra civil, que ya arde en España, como quiere el ex-rector de Salamanca, don Miguel de Unamuno?..." (36).

Desde luego, cuando pasaron siete años, en 1927, ya había respuestas a éstas y a otras preguntas sobre los requisitos que debía cumplir el arte español de finalidad social. Por ejemplo, la revista *Post-Guerra* dedicaría diversos artículos a responder esas cuestiones y, de paso, a profundizar en su propia definición del arte; lo primero de todo, según José Antonio Balbontín, era volver a exigir la unidad entre proletario e intelectual, al tiempo que descalificaba la opción esteticista que representaban en esos momentos los poetas del 27:

"... Amigos: si al repudiar, en general, la 'literatura' como peligro morboso para la eficacia de la acción, queréis aludir concretamente al jugueteo frívolo y banal de cierta literatura de la decadencia burguesa, despreocupada en absoluto de toda angustia humana... yo comparto fervientemente vuestro generoso desprecio, pero mucho cuidado con envolver en la diatriba apasionada a ese otro género de literatura veneranda para la que nadie existe por encima del hombre, mucho cuidado también con maldecir la literatura de un Gorki o de un Barbusse, porque ella es para el pueblo no sólo el tesoro más puro, sino también la más eficaz y duradera de todas sus armas combativas..." (37).

De ese arte se criticaba su frialdad expresiva, el olvido del sentimiento humano, del tema, en beneficio de la forma o de la técnica; por el contrario, el nuevo arte proletario que se propone desde las filas más progresistas intentaría recuperar "lo humano" en el arte - en sintonía, por ejemplo, con las actuaciones que en Alemania llevaban a cabo Otto Dix, Georges Grosz u otros miembros de la Nueva Objetividad - que ellos contraponen a una interesada lectura de la obra que desde 1925

era asumida en España como definición del arte nuevo, de la vanguardia artística, *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset:

"... Estamos en época de revoluciones... En arte, el pueblo, que crea a los artistas, es quien tiene derecho a disfrutar de sus obras... Lo sustantivo era el sentimiento artístico. Lo adjetivo, la forma... Pintar el sentimiento. Llevar emoción en sí. Destruir la teatralidad" (38).

De igual manera, para Alfredo Marquerie, "quiere hallarse una forma expresiva del Arte proletario... Realidad y humanidad es igual a expresión de vida y sentimiento. Entendemos que cuanto se precisa para la afirmación del estilo es realizar y humanizar con personalidad propia... en todo artista, consciente de su puesto y de su misión dentro de la órbita social, se hallará el plasma del arte proletario..." (39).

M. González Fernández también insistirá en la contraposición del nuevo arte - el proletario - y del Arte Nuevo, que había definido los años centrales de la década de los veinte:

"Tampoco espero gran cosa de los artistas hasta aquí limitados a preocupaciones estéticas, deleitados en la elaboración del estilo, que difícilmente podían interesarnos, revelándonos, por ejemplo... la vida en la aldea o el cortijo, del taller o la fábrica...

Técnica novísima. Humanidad eterna. Tales son los elementos que hay que esperar ver fundidos en el nuevo arte" (40).

Dos años más tarde, en 1930, el debate sobre la posibilidad de un arte de contenido y aspiración sociales estaba ya arraigado en la intelectualidad española, como apuntaba Francisco Pino en el prólogo al libro *Escritores y pueblo*:

"En España languidece actualmente, al menos por lo que a la literatura se refiere, esa fórmula manida y fracasada que propugnó el 'arte por el arte'. Ha bastado la eclosión de una aguda crisis en la vida política del país, provocada por un régimen vetusto y ya imposible,

para que todos los escritores, y muy especialmente los jóvenes, sientan nacer en su conciencia el deseo de intervenir y orientar, es decir, de poner sus plumas al servicio de una idea..." (41).

Ese mismo año tiene lugar la encuesta de Miguel Pérez Ferrero en *La Gaceta Literaria* que hemos comentado en el capítulo precedente (42), en donde la respuesta de un escritor tan politizado como César M. Arconada no era ya una excentricidad sino que comenzaba a ser suscrita por muchos otros autores:

"... Cada día tengo menos interés en el esteticismo... La estética es el refugio cómodo y común de todos los jóvenes. En una edad en que no se tiene nada personal que crear, se entrega uno con pasión al juego sofisticado de las ideas... No quiero un cerco estrecho de grupo, ni unas amistades condicionadas a la estética. Quiero, para desenvolverme, mayores libertades... El joven que todavía sigue siendo vanguardista - acometedor - se interesa por otros aspectos, por otros objetivos menos logrados: por la política. Es un ejército que cambia de frente..." (43).

Junto a César Arconada, el escritor español que más combatió en esos momentos iniciales por un arte proletario fue José Díaz Fernández, de quien poseemos una extensa bibliografía (44). Durante los años finales de la década de los veinte, desarrolló una intensa actividad que le llevó a firmar novelas y ensayos como *El blocao* (1928), y a colaborar en publicaciones de orientación socialista o radical-socialista como *Post-Guerra* o *Nueva España*, desde las que exponía sus concepciones personales sobre la literatura y el arte contemporáneos y futuros. Así, en otoño de 1927 distinguía, sin disimular su maniqueísmo, entre vanguardia y arte "novísimo", como productos de la burguesía y el proletariado respectivamente y, en razón de esa diferente procedencia social, con objetivos igual de opuestos:

"... El proletariado tiene el gusto virgen, mientras la burguesía lo tiene estragado por largas jornadas de falsedad y de rutina... La discrepancia entre el arte de vanguardia y el arte novísimo con

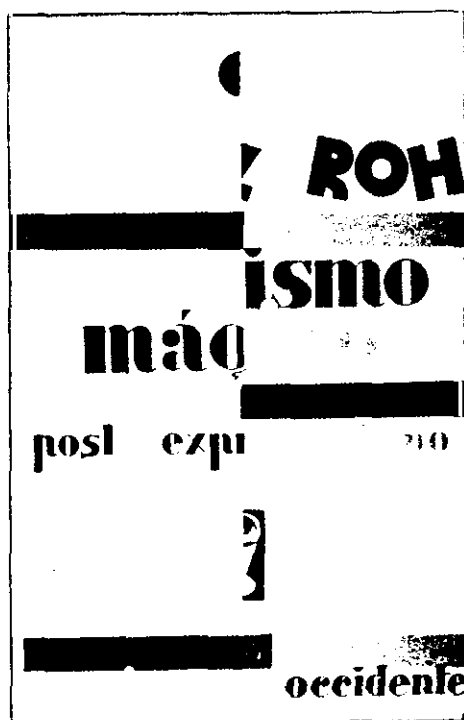
intención social existe bien profunda y dilatada. Aquél parte de sí mismo para volver a sí mismo, en una línea circular, cerrada, ególatra... el arte social arranca de la democracia para regresar a ella... movimiento multitudinario, proletario, realmente creador. El arte de vanguardia, al desentenderse de su función social, nace y muere en sí mismo, tiene un destino triste y una existencia efímera... Le falta la sustancia social. El arte será tanto más puro cuanto mejor colabore en la conciencia de la vida y en la dinámica de la historia..." (45).

Estas ideas se concretarán en su ensayo más novedoso, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. (46). El título es sorprendente, si bien ese "nuevo romanticismo" hace referencia tanto a la estrecha unión arte-vida que existió en una parte del siglo pasado como a la ansiada recuperación de los valores humanos que, según los defensores de un arte social, se habían perdido durante el período de las vanguardias; de hecho, el autor establece una diferencia entre arte de vanguardia, que para él sería la evolución histórica de los diferentes ismos desde finales del s. XIX, y arte "de avanzada", territorio espiritual en el que sitúa las futuras realizaciones artísticas con objetivos sociales; como afirma, "la revolución rusa, que pretende sencillamente organizar la vida, transformando, no un Estado sino una moral, produce la verdadera literatura de avanzada... Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina que harán un arte para la vida, no una vida para el arte" (47).

Procedente de las filas socialistas, Díaz Fernández dedica gran parte de su ensayo a intentar implicar a la juventud española en esa lucha por recuperar la conciencia de la existencia, por formar parte de una realidad que - según el escritor - estaba aún por hacer o, mejor dicho, que parecía estar comenzando a hacerse en esos momentos, en plena transición de la Dictadura a la República:

"... la generación actual tiene el deber de obligar a nuestro país a que se coloque en la línea de los pueblos que han sabido forjar una civilización política... Sólo podrá salvarnos una revolución, no sólo contra el régimen y contra el Estado, sino contra la actual sociedad española... los momentos que vive España no son los más apropiados para dilucidar abstracciones y teorías. Hemos llegado al instante crítico de la acción..." (48).

En términos generales, el texto no es original respecto a las opiniones que llevaban expresándose en Europa por parte de los intelectuales de izquierda, pero sí resultaría novedoso en España, donde no conocemos precedentes que hubieran nacido con tal deseo sistematizador. Cuando Díaz Fernández se plantee la inevitable pregunta sobre cuál debía ser la naturaleza del arte social, se apoyará en el texto de Franz Roh *Realismo mágico. Post-expresionismo* (49), que había tenido bastante fortuna entre los medios artísticos españoles. A través de sus páginas, Roh recogía y proyectaba las convulsiones políticas, y su reflejo en el arte, que vivía la Alemania de Weimar, de la que extraía



Franz Roh, *Realismo mágico. Post-expresionismo* (1927)

dos conclusiones inmediatas: la nueva conexión entre arte y sociedad y, en el plano más concreto de la práctica artística, la presentación de la Nueva Objetividad como mejor instrumento para construir ese arte más "humano". En este sentido, *El nuevo romanticismo* actúa como correa de transmisión del libro de Franz Roh hacia el arte español de 1930:

"... el arte moderno, tras laboriosos y difíciles tanteos, recobra el orden esencial y humano que hace verídico y permanente el arte clásico... Gross (sic) o Dix... interpretan escenas desoladas o crueles, que constituyen la mejor definición de una época de lucha social que se acerca..." (50).

III.1.3. REALIDAD DEL ARTE ESPAÑOL PRE-REPUBLICANO

Estas aspiraciones a establecer en España un diálogo entre creación intelectual y acción política se verificaron en los terrenos del pensamiento y de la literatura, pero apenas recibieron atención - hablamos de los años de transición hacia la República - por parte de los artistas, que seguían más preocupados en resolver cuestiones formales de su lenguaje expresivo, algunos renovando las múltiples posibilidades del arte figurativo, otros comenzando a indagar en el ismo que mejor define, con su potencia, el panorama de los años treinta, el surrealismo. En consecuencia, el caso del artista valenciano Josep Renau dista mucho de mostrarse como paradigmático y su temprano compromiso político no deja de mostrarse como una excepción en el sendero que llevaba a ese nuevo humanismo, por lo que Juan Angel Blasco le considera "líder teórico, político y artístico de toda esta avanzadilla cultural" (51). Otros artistas que podrían haber liderado ese temprano arte social eran Francisco Mateos y Alberto Sánchez, afiliados al PSOE desde 1912 y 1914 respectivamente; el primero realizó frecuentes viajes por Europa de 1920 a 1930, y si bien permanece en España entre 1924 y 1926-1927, su participación activa en el arte español se iniciaría sólo en 1930, cuando integra el II Salón de Independientes y colabora en la fundación

de *La Conquista del Estado*, publicación que debemos sumar a su intensa presencia en *La Tierra* o *El Socialista*. Respecto a Alberto Sánchez, su filiación al PSOE y, más tarde, al Partido Comunista nunca supuso, hasta 1935 por lo menos, una manifestación explícita de sus ideas políticas, si bien expuso en la Primera Exposición de Arte Revolucionario de Madrid (1933) que organizó la revista *Octubre*. Por último, no debemos olvidar la militancia de escultores como Francisco Pérez Mateo, Emiliano Barral o el oscense Ramón Acín quien, incluso, había participado desde sus posiciones anarquistas en la Sublevación de Jaca (1930). En primavera de 1931, algunos de estos nombres aparecerán, precisamente, como firmantes del Manifiesto de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos (AGAP), del que se habla más adelante.

Volviendo a Renau, se había formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia, sus dos estancias en Madrid, en los otoños de 1928 y 1929, le orientan hacia posturas decididamente políticas, que vienen determinadas por la lectura de textos anarquizantes de Bakunin o Reclus. Cuando marche definitivamente a Valencia, y pese al relativo éxito que había tenido su primera Exposición individual en Madrid (Círculo de Bellas Artes, otoño de 1928), orientará los objetivos de su arte, que aspira a transformar la sociedad valenciana. Como el propio artista creía a finales de 1929, "no había ninguna otra salida más que la revolución social" (52).

Por el contrario, la inmensa mayoría de los artistas españoles que residían en la Península seguían su evolución personal del mismo modo que en años anteriores; como era costumbre, cada año se celebraba un Salón de Otoño y las ediciones de las exposiciones nacionales de Bellas Artes siguieron su ritmo habitual, con los certámenes de 1926, 1928 y 1930, entre las cuales se insertaron, de forma excepcional, los concursos artísticos que cobijaron, en 1929, las exposiciones Iberoamericana de Sevilla y Universal de Barcelona, verdadero canto de

cisne de una política cultural primorriverista que apenas había existido como tal.

Lejos de esta actividad oficial, la dirección del arte español contemporáneo sigue varias sendas, entre las que destacaríamos tres, en las que tendrán mucho protagonismo algunos de los participantes en la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (Madrid, 1925), organización de la que nos ocuparemos con detenimiento más adelante; como decimos, serían tres las opciones estéticas que cobran mayor fuerza en España a finales de los años veinte: la llegada del surrealismo, reflejada por interpretaciones como el lirismo de Lorca, Dalí y Moreno Villa o la personal estética de la "Escuela de Vallecas"; la notabilísima presencia de artistas españoles en el medio parisino; y, por último, el avance de los nuevos realismos, que se harían familiar a una gran mayoría de los artistas españoles de esos años.

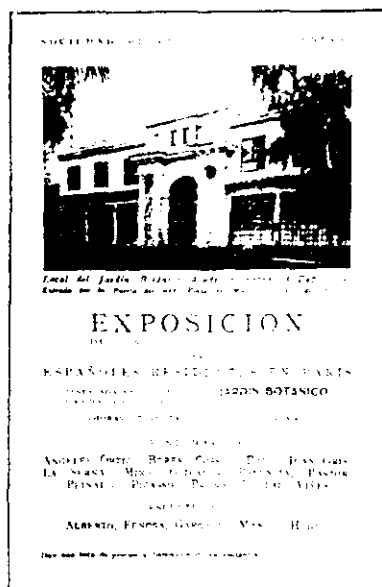
En primer lugar, dos de los artistas más sobresalientes de la primera Exposición de la SAI, Alberto Sánchez y Benjamín Palencia, insuflan el espíritu de la llamada "Escuela de Vallecas", cuyas primeras señales de vida, en 1929-1930, se producen cuando Palencia abandona París para permanecer de forma continuada en Madrid. Ambos estarán muy presentes en la vida artística madrileña, de manera individual - las exposiciones de Alberto Sánchez en el Ateneo, en 1926 y 1927; las de Palencia en el Museo de Arte Moderno, en 1928 y 1930 - y conjunta, en 1931 y de nuevo en el Ateneo, siendo ésta en realidad la única concreción de la Primera Escuela vallecana, puesto que las diferencias entre Alberto y Palencia no tardaron en mostrarse irresolubles.

Por otra parte, y al tiempo que Picasso y Miró siguen ofreciendo sus personales propuestas, se consolida la llamada "Escuela española de París", donde a los nombres ya conocidos de Boreas, Cossío, Peinado, La Serna, se añaden el grupo de los murcianos, Ramón Gaya, Pedro Flores, Luis Garay, quienes incluso celebran una exposición en La Galerie des

Quatre Chemins; Dalí se asienta también en la capital francesa, en el seno del grupo surrealista, realizando en noviembre de 1929 su primera individual en la capital francesa - Galería Goemans - y su primera película, junto a Luis Buñuel, *Un chien andalou* (53). La notoriedad que todos estos artistas estaban obteniendo en París-Europa no pasó desapercibida para la Sociedad de Cursos y Conferencias, que en marzo-abril de ese mismo año 1929 había organizado, en el madrileño Jardín Botánico, la "Exposición de pintores y escultores residentes en París", que reunió 87 obras de Picasso, Miró, Benjamín Palencia, Dalí, Juan Gris, Manuel Ángeles Ortiz, Pruna, Olivares, Uzelay, Cossío, Viñes, Bores, Gabriela Pastor, Ismael González de la Serna, como pintores, y de Alberto, Apelles Fenosa, Gargallo y Manolo, como escultores, si bien algunos de ellos ya habían regresado a España - Benjamín Palencia - o no la habían abandonado nunca, como Alberto Sánchez.

De forma paralela, asistimos al creciente número de pintores españoles que se integran en el laberinto de las nuevas figuraciones; entre ellos destaca Jenaro Lahuerta quien, tras su primera exposición en 1925, en el teatro valenciano Olympia, junto a José Aragonés, participa en 1928 en la Primera Manifestación Valenciana de Arte Joven, que acogió la Sala Imperium; desde 1929 vincula su nombre al de otro pintor valenciano, Pedro Sánchez, con el que expone ese año - en la Sala Parés de Barcelona y en la Sala Blava, de Valencia - y en 1930, en los salones del *Heraldo de Madrid*. A estos dos nombres se irán sumando muchos otros, como los del cubano Wifredo Lam (en 1928 expone en el Salón Vilches), Alfonso Ponce de León, Rosario de Velasco, Isaías Díaz... algunos de ellos se reunirán en las escasas exposiciones colectivas de carácter no oficial que tienen lugar en España durante esos años, como la Exposición de Pintura y Arquitectura Modernas, organizada en San Sebastián en 1930 (54) o la celebración, en nov.-dic. de 1929, del I Salón de los Independientes, organizado por *El Heraldo de Madrid*, en la que participaron Ponce de León, Díaz Caneja, Rafael Botí, Cobo Barquera,

López Obrero, Arronte, Isaías, Servando del Pilar y Pablo Zelaya, y, al año siguiente, en octubre de 1930, el II Salón de Independientes, con la



Catálogo de la Exposición de Pintores y Escultores
Españoles Residentes en París (marzo 1929)

participación de Francisco Mateos, Ponce de León, Climent, Ontañón, Pelegrín, López Obrero, Servando del Pilar, Navarro Ramón, Isaías Díaz, Puyol, Vázquez Díaz jr., Rodríguez Luna y Solana, siendo José Planes el único escultor entre tanto pintor. Precisamente uno de estos artistas, el aragonés Santiago Pelegrín, es un ejemplo paradigmático del gran auge que estaban cobrando los nuevos realismos en España (55); tras practicar durante el bienio 1927-1928 una personal interpretación del cubo-futurismo (a la que no son ajenos los ecos del vibracionismo barradiano) en obras como *Atocha-Cuatro Caminos* (1927) o *Jazz-band* (1928), retorna con fuerza a las nuevas figuraciones a finales de esa década de los veinte, siendo constatables la influencia de Novecento y la Nueva Objetividad y, en concreto, de artistas como Casorati o Schrimpf en obras de Pelegrín como *Mujer con huevos* (1929-1930).

En el ámbito catalán, la actividad artística continúa siendo muy intensa en los años previos a la proclamación de la República. En abril de 1926 comienza a editarse en Sitges *L'Amic de les Arts* (los 30 números

que publicó hasta finales de 1928 se completarían con uno último en marzo de 1929), revista en la que colaboran, entre otros, Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montanyà; ellos, junto a Josep Carbonell, Josep Vicens Foix, Sebastià Sánchez y Magí Albert Cassanyes, protagonizarán una polémica sesión de conferencias, algunas favorables al surrealismo, el 13 de mayo de 1928 en el Ateneo "El Centaure" de Sitges.

El 31 de octubre de ese mismo 1929 Dalmau celebra una Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero, en la que participan, p. ej., Hans Arp, Van Doesburg, Hélion, Lhote, Carbonell, Planells o Sandalinas. Al año siguiente, el 22 de marzo de 1930, Dalí - quien ya residía en París - pronuncia en el Ateneo Barcelonés su conferencia "Posició moral del surrealisme", siendo también durante ese mes cuando Planells celebra su primera Exposición individual, en la galería Dalmau. En noviembre se funda el GATCPAC, que sería uno de los órganos más activos en la difusión de la arquitectura contemporánea, del que hablaremos más adelante.

III.1.4. NOTAS

(1) Cfr., Salvador de Madariaga. *Ingleses, franceses, españoles* (1929), en José Luis Abellán. *Los españoles vistos por sí mismos*, Madrid, Turner, 1986, pp. 135-6.

(2) Título del artículo de José Ortega y Gasset. "El error Berenguer", de 15-XI-1930, *El Sol*, Madrid, donde manifiesta su abierto republicanismo, sintetizado en la célebre sentencia *Delenda est monarchia*.

(3) Paul Preston. *La destrucción de la democracia en España. Reacción, reforma y revolución en la Segunda República*, Madrid, Turner, 1978, p. 17 y ss.

(4) Cfr., Manuel Tuñón de Lara. *El movimiento obrero en la Historia de España*, Madrid, 1972, p. 790.

(5) José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala. "Manifiesto de la Agrupación al Servicio de la República", *El Sol*, Madrid, 10-II-1931.

(6) *Ibíd.*,

(7) *Ibíd.*,

(8) Cfr., Julio Gil Pecharromán. *La Segunda República*, Madrid, Historia 16, 1989, p. 25.

(9) Pensemos que en el primer Gobierno de la República, los tres principales cargos eran ocupados por Niceto Alcalá-Zamora (Presidencia), Alejandro Lerroux (Estado) y Miguel Maura (Gobernación).

(10) Paul Preston. "Los orígenes del cisma socialista. El PSOE, 1917-1931", en *La destrucción de la democracia en España. Reacción, reforma y revolución en la Segunda República*, Madrid, Turner, 1978, pp. 15-54.

(11) Para los precedentes, en los años diez y comienzos de los veinte, se debe consultar Francisco Caudet. *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993 y Víctor Fuentes. *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.

(12) Gabriel García Maroto. *La Nueva España 1930*, Madrid, Biblos, 1927.

(13) Anónimo. "Post-Guerra", *Post-Guerra*, Madrid, núm. 1, 25-VI-1927, p.1.

(14) Vid., apartado III.1.2.

(15) Julio Álvarez del Vayo. *La Nueva Rusia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926.

(16) César María Arconada. *Urbe*, Málaga, Impr. Sur, 1928.

(17) José Díaz Fernández. *El blocao*, Madrid, Argis, 1928.

(18) G. Plejanov. *El arte y la vida social*, Madrid, Cénit, 1929.

(19) A partir del núm. 14, 31-VII-1930, cambiaría el anterior subtítulo por otro más explícito, *Semanario Político de Izquierda*. Vid., Antonio Jiménez Millán. *Vanguardia e ideología: aproximación a la historia de las literaturas de vanguardia en España (1900-1930)*, Universidad de Málaga, 1984.

(20) Anónimo. "Despertar", *Cierzo. Letras-Arte-Política*, Zaragoza, núm. 1, 13-IV-1930, p.1.

(21) Ernesto Giménez Caballero. *Círculo Imperial*, Madrid, Cuadernos de La Gaceta Literaria, 1929.

(22) Ernesto Giménez Caballero. *Genio de España. Exaltación de una resurrección nacional. Y del mundo*, Madrid, Editorial de La Gaceta Literaria, 1932.

(23) En la bibliografía acerca de los inicios del fascismo español podemos citar a Roberto Lanzas. *¿Fascismo en España? Sus orígenes, su desarrollo, sus hombres*, Barcelona, Ariel, 1968 y Javier Sánchez Campo. *El fascismo en la crisis de la II República española*, Madrid, CIS, 1979.

(24) Ernesto Giménez Caballero. "¿Qué es la vanguardia?", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 83, 31-VI-1930, p.1.

(25) Anónimo. "Se van acercando los tiempos...", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 75, 1-II-1930, p.1.

(26) Esta es una de las razones de que Giménez Caballero aceptara la invitación de la Sociedad de Artistas Ibéricos para pronunciar una conferencia en la Exposición de San Sebastián, celebrada en septiembre de 1931. En dicha ocasión, terminó defendiendo "lo ibérico" como expresión de vitalismo que necesitaba la joven República española. Vid., apartado III.3.2.1.

(27) Ernesto Giménez Caballero. "Sbert en Madrid. Alocución universitaria", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 77, 1-III-1930, p. 1.

(28) Anónimo. "Confidencias de Guillermo de Torre sobre España", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 112, 15-VIII-1931, p. 8.

(29) Vid., apartado II.6.2.1.1.

(30) Rafael Osuna. *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931 y 1939*, Valencia, Pre-Textos, 1986 y *Las revistas del 27*, Valencia, Pre-Textos, 1993.

(31) Hemos localizado el texto de dicho manifiesto en *La Internacional*, Madrid, 13-II-1920.

(32) Cfr., Francisco Caudet. *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993, p. 21.

(33) Cfr., Víctor Fuentes. *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980, p. 49.

(34) Dicha publicación diaria, de abierto respaldo a la política oficial del comunismo ruso, estuvo activa durante los años 1919 y 1920, editando su primer número el 18-X-1919 y el último el 27-VIII-1920.

(35) De hecho, pronto se realizaron traducciones al castellano, para las cuales remito al prólogo de Carmen Senabre que precede a la edición española más reciente. Lev Tolstoi. *¿Qué es el arte?*, Barcelona, Península, 1992.

(36) Cipriano Rivas Cherif. "Dos preguntas de Tolstoi", *La Internacional*, Madrid, 27-VIII-1920.

(37) José Antonio Balbontín. "Pensamiento y acción", *Post-Guerra*, Madrid, núm. 1, 25-VI-1927, pp. 4-5.

(38) Pablo F. Martín. "Sugestiones", *Post-Guerra*, Madrid, núm. 3, 25-VIII-1927, p. 15.

(39) Alfredo Marquerie. "Acerca del arte nuevo", *Post-Guerra*, Madrid, núm. 5, 25-X-1927, p. 7.

(40) M. González Fernández. "Volvamos a lo humano", *Post-Guerra*, Madrid, núm. 10, 1-V-1928, pp. 17-18.

(41) Cfr., José Esteban y Gonzalo Santonja. *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*, *Antología*, Madrid, 1977, pp. 46-47.

(42) Vid., apartado III.1.1.

(43) César María Arconada. "¿Qué es la vanguardia?", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 84, 15-VI-1930. pp. 3-4.

(44) Howard L. Boetsch. *José Díaz Fernández y la otra generación del 27*, Madrid, Pliegos, 1985 y *Del vanguardismo al "nuevo romanticismo" a través de la obra de José Díaz Fernández, 1928-1936*, tesis doct. en Middlebury College, 1985; además, José Manuel López de Abiada. *José Díaz Fernández: narrador, crítico, periodista y político*, tesis doct. Univ. Berna, 1980.

(45) José Díaz Fernández. "Acerca del arte nuevo", *Post-Guerra*, Madrid, núm. 4, 25-IX-1927, pp. 6-8.

(46) José Díaz Fernández. *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Zeus, 1930.

(47) *Ibid.*, p. 46 y ss.

(48) *Ibíd.*, p. 125 y ss.

(49) Franz Roh. *Realismo mágico. Post-Expresionismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

(50) Cfr., José Díaz Fernández. *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Zeus, 1930, pp. 198-200.

(51) Cfr., Juan Angel Blasco Carrascosa. *La escultura valenciana en la Segunda República*, Ayto. de Valencia, 1985, p. 98.

(52) Josep Renau. *La batalla per una nova cultura*, Valencia, Climent, 1978, p. 43.

(53) La segunda colaboración produciría, en 1930, *L'âge d'or*.

(54) *Vid.*, apartado III.3.1.

(55) *Vid.*, Eugenio Carmona. "Los años decisivos: Santiago Pelegrín y la diversidad del arte nuevo, 1925-1933", *Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía*, Zaragoza, 1995, pp. 9-18.

III.2. ARTE EN ESPAÑA DURANTE 1931. LA REAPARICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

III.2.1. INTRODUCCIÓN

Cuando llegue, el año 1931 compartirá numerosos puntos en común con otra fecha mítica, 1925: el presentimiento de cambios políticos, la mayor presencia de exposiciones modernas, y aprovechando esa coyuntura favorable, la aparición de la SAI. En diciembre de 1930 y enero de 1931 Joaquín Sunyer celebra su segunda individual en Madrid, en el Museo de Arte Moderno; el Círculo de Bellas Artes realiza una colectiva, entre otros, con Alvear, Climent, Ángeles Santos y Timoteo Pérez Rubio.

En marzo, Cristóbal Ruiz expone en el Círculo de Bellas Artes, institución que también acoge una colectiva, con Eduardo Chicharro jr., Fernández Balbuena, Isaías Díaz, Piñole, Valverde o Vázquez Díaz (1); el Lyceum Club femenino celebra, al mismo tiempo, una Exposición de jóvenes artistas, con Bonafé, Climent, Isaías Díaz, Planes, Pérez Mateo, Pérez Rubio y Souto; la joven pintora Rosario de Velasco comienza a darse a conocer, en febrero como una de las participantes del llamado Primer Salón de Dibujantas, organizado por el Lyceum Club femenino, y que sería el paso previo a su éxito en el Salón de Otoño de ese año - donde presentaba su obra titulada *El baño* - y al posterior en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932.

Otras exposiciones destacadas en 1931 fueron las de Rodríguez Luna, en las salas de *El Heraldó de Madrid*, Benjamín Palencia en la Biblioteca Nacional y éste último junto a Alberto en el Ateneo, local que también acogería la primera Exposición individual de Francisco Mateos. En julio llegan a España los cuadernos de las Escuelas de Acción Artística José Martí de Remedios y Caibarién, ilustrados con grabados que habían realizado Gabriel García Maroto y los niños cubanos de dichos centros. Luis Quintanilla realiza los frescos del Museo de Arte Moderno en Madrid, mientras que en Barcelona el hecho artístico más destacado

será la fundación del GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània), que comienza a editar la revista A.C. (Actividad Contemporánea) y que en octubre de ese mismo 1931 promueve la creación de un organismo paralelo de acción en el resto de la Península, el GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea).

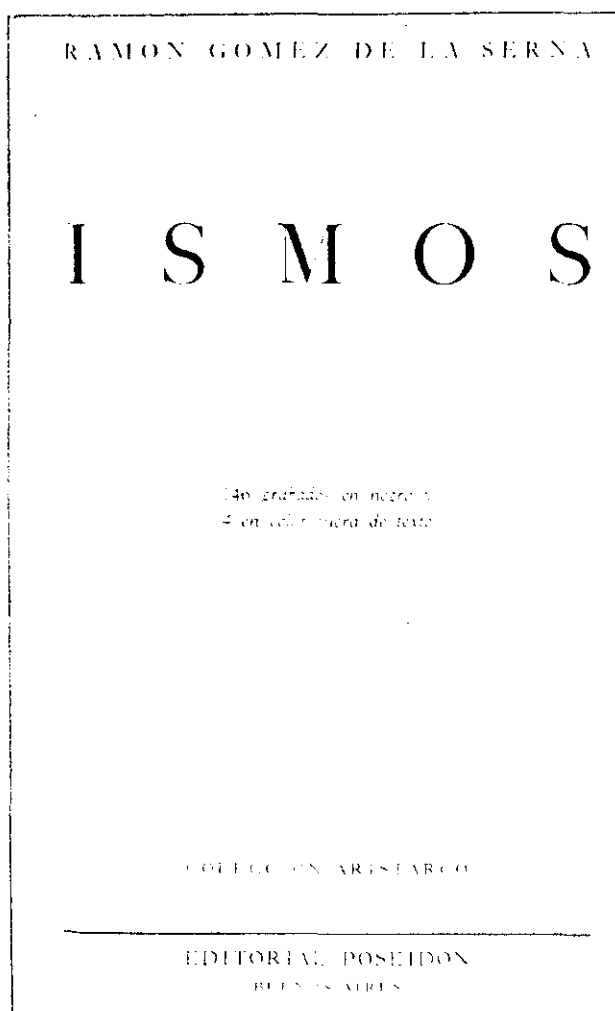
También es el momento en que se publican sendos libros de dos autores que habían sido protagonistas del arte español de la etapa anterior, previa a la República: *Itinerario de la nueva pintura española*, de Guillermo de Torre (2), un recorrido por el pasado más cercano de nuestro arte, y, sobre todo, *Ismos*, de Ramón Gómez de la Serna (3). *Ismos* es un libro donde se reúnen los pasados del arte moderno y los del mismo Ramón, autor que desde 1915, cuando organizó la Exposición de Pintores Íntegros en Madrid, había abandonado su anterior militancia - eso sí, muy *sui generis* - en las filas de la renovación artística española; pese a todo, Ramón solicita un reconocimiento a ese protagonismo al que aludimos:

"... He sido tiroteado en la vanguardia y he dado el pecho y la respuesta siempre como vanguardista, siendo en la actualidad porvenirista, que es situación menos guerrera y también menos retórica a la de futurista, pues el futuro es mucho más lejano y engolado que el porvenir" (4).

Parece como si, desde su voluntario retiro de la escena artística, hubiera decidido ejercer una nueva profesión, la de sumo sacerdote en el templo de "lo nuevo", culto que él se encargaría de salvaguardar y difundir entre una sociedad española que comenzaba una época diferente:

"... A veces la estilización parece vencida, pero no lo está. Es lo único invencible. Es lo único que se sobrepone al mundo en el mundo. Las revoluciones políticas pueden detenerse, duermen a veces, se

eclipsan; pero la revolución del arte es permanente, abre su oficina con cada nuevo sol... " (5).



Ramón Gómez de la Serna, *Ismos* (1931)

"... Lo nuevo, en su pureza inicial, en su sorpresa de rasgadura del cielo y del tiempo es para mí la esencia de la vida... Lo nuevo son distancias que se recorren. No hay otra forma ni concepto de la distancia en Arte que el innovar... Lo nuevo no es más que lo nuevo. Lo nuevo tiene que sorprender hasta al innovador... para remachar esta idea nada como repetir lo nuevo tantas veces como los Bancos repiten su nombre en los cupones... El deber de lo nuevo es el principal deber de todo artista creador. Lo nuevo no es sólo lo diferente a lo anterior sino lo que asume la verdad despejada de la vida..." (6).

En cambio, los artículos que escribe ese mismo año 1931 Francisco Mateos en *La Tierra* representan un tono muy diferente, y se hallan tan lejos de toda intención esteticista como cerca del compromiso político del artista. Nacido en Sevilla en 1894, llega con su familia a Madrid en 1906, siendo recomendado en 1910 por Gregorio Martínez Sierra para entrar a colaborar con sus dibujos en el semanario de Ortega y Gasset, *España*, y más tarde en publicaciones como *Gil Blas*, *Nuevo Mundo*, *La Esfera*, *El Internacional*, etc. En la segunda mitad de la década de 1910 debemos resaltar su cercanía a los presupuestos ultraístas - encontramos su firma en *Gran Guignol*, *Grecia* o *Alfar* - y su amistad con Alberto Sánchez. En 1920 gana una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores para viajar por Munich, Bruselas y París (7), ampliando su periplo europeo, si exceptuamos el paréntesis 1924-1927, hasta 1930. A partir de 1931 su nombre queda asociado al periódico anarquista *La Tierra*, que comienza a publicarse el 16-XII-1930, y en el que encontramos la colaboración de Francisco Mateos desde el 18-IV-1931, mientras que su primer artículo de tono combativo está fechado en junio, cuando se opone a la creación de un Museo Ignacio Zuloaga con estas palabras:

"... El español actual no está para pinturitas; tiene asuntos más vitales que atraen su atención, como es la creación de un nuevo estado social, y en ese estado social no cabe tampoco un trozo de tela lleno de chafarrinones bonitos... porque, museos de cuadros y estatuas hoy, ¿para qué?" (8).

A lo largo de 1931 intensificará sus opiniones sobre la producción artística (9), el status del artista o la diferente posición que debería adoptar éste ante el nuevo régimen político. Como afirma en un artículo titulado "Fin de la pintura burguesa":

"el régimen colectivo aprovecha el talento del pintor en el sentido que mayor utilidad reporte a la comunidad... El susto entre los artistas individualistas es mayúsculo... Amigo pintor, la pintura burguesa ha muerto; volvemos a empezar" (10).

Esa significación de lo colectivo como único medio de avance, motivado sin duda por la presencia de la República, se había observado ya meses atrás, el 10 de febrero, con el *Manifiesto de la Agrupación al Servicio de la República*, que hemos considerado en el apartado III.1.1., y con el *Manifiesto dirigido a la opinión pública y a los poderes oficiales*, de la recién creada Agrupación Gremial de Artistas Plásticos (AGAP). Publicado el 29 de abril de 1931, se ha venido afirmando, erróneamente en nuestra opinión, un innegable carácter "político" en dicho manifiesto por el hecho de que sólo se había encontrado publicado en el periódico *La Tierra*; se ha puesto tanto énfasis en el medio de difusión de este *Manifiesto* que se habla usualmente del *Manifiesto de La Tierra*, atraídos por la combativa actitud política del periódico; sin embargo, no se trata de un foro tan importante - a la tirada de ejemplares, me refiero - como para pensar que hubiera tenido alguna repercusión en la opinión pública. Ahora sabemos, en cambio, que dicho *Manifiesto* también apareció en otros medios, sin duda más poderosos, como *El Sol*, hecho éste que nos inclina a considerarlo, más que por la supuesta radicalidad de su mensaje, por erigirse en un nuevo testimonio de las esperanzas que una gran parte de la sociedad española depositaba en la República. Ésa tuvo que ser la causa de que *La Tierra* lo publicara, puesto que se trataba de la reclamación de una política cultural nueva hacia un régimen que sólo contaba con dos semanas de vida pero en el que se habían puesto ya muchas ilusiones.

Después de hacer un breve recorrido por el lamentable estado de las artes en España, a todos los niveles, el *Manifiesto AGAP* - que firmaron Barral, Winthuysen, Planes, Moreno Villa, Castedo, Souto, Climent, Díaz-Yepes, Pérez Mateo, Francisco Maura, Rodríguez Luna, Santa Cruz, Renau, Masriera, Isaías Díaz, Pelegrín, Badía, Botí, Servando del Pilar, R. Dieste, Fco. Mateos, S. Almela, Cristino Gómez (más tarde conocido como Cristino Mallo), Colinas, E. Valiente y Puyol - concluye

en un tono inequívocamente combativo: "Lucharemos contra todo lo que signifique arbitrariedad y daremos en la medida que nos permitan nuestras fuerzas, un sentido amplio y renovador a la vida artística nacional, recabando los derechos que como clase nos corresponden para garantizar el libre ejercicio de nuestra actividad" (11).

Este último punto - "dar un sentido amplio y renovador a la vida artística nacional" - se recoge también en la segunda presentación de la Sociedad de Artistas Ibéricos, cuya resurrección se produce sólo tres días después del *Manifiesto AGAP*, como recoge la prensa:

"... una actuación mancomunada, esperando que las actuales condiciones de la vida pública en España serán más favorables para el desarrollo de las ideas nuevas en arte y literatura que el pasado régimen... La Sociedad de Artistas Ibéricos - concluye - lanzará en breve un manifiesto solicitando la adhesión de los artistas que simpaticen con sus fines, así como la de los aficionados en general que quieran apoyarla"(12).

Julio será un mes muy intenso en el conjunto del año 1931. Muere el pintor vasco Juan de Echevarría, que había contribuido a definir gran parte del arte español de las dos décadas anteriores y, sobre todo, se reorganiza por fin la Junta de Relaciones Culturales, a la que se ligará en el futuro la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Más importante aún es el curso que toman los acontecimientos para designar el primer Director del Museo de Arte Moderno durante la República, en lo que constituye la primera medida oficial que adoptaba la República respecto al arte español contemporáneo (13).

La sucesión de nombres que por días, casi por horas, ocuparon el cargo de Director, comienza por dos artistas académicos como Eduardo Chicharro y Mariano Benlliure, y concluye en Juan de la Encina, uno de críticos que más había apostado por la renovación del arte español y

quien, además, había prestado un especial apoyo, no olvidemos, a la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925. Además, como subdirector se nombraba a un pintor, Timoteo Pérez Rubio, que será uno de los miembros más activos de la Sociedad de Artistas Ibéricos a partir de ese momento y hasta 1936.

Como a todos aquéllos que anhelaban el cambio de régimen, la llegada de la República le había servido a Juan de la Encina para intensificar, desde *El Sol*, sus demandas de una nueva organización de todos los estamentos del arte: aspectos generales de política artística, crítica a la situación de los museos, necesidad de liquidar las exposiciones nacionales de Bellas Artes, etc. Así, en un artículo del 16 de mayo realizaba esta serie de preguntas retóricas:

"... Si España ha tenido fuerza y pasión para darse otro régimen político, ¿nuestro pesimismo ha de llegar a tales extremos que creamos no conseguirá renovar la organización estatal de nuestras artes?. ¿Es que los viejos y putrefactos intereses de grupo y camarilla han de poder más que el espíritu de justicia, que el deseo de construir un arte nacional dotado de robusta salud, que las nuevas fuerzas artísticas y el anhelo de intensificación de la cultura del gusto en todos los rangos y capas de nuestra sociedad?..." (14).

Las preguntas tenían, para Encina, respuesta afirmativa: creía posible ese cambio radical en el arte español republicano, si bien no pensaba que el ministro de Instrucción Pública, Marcelino Domingo, estuviese capacitado para llevar a cabo esa urgente labor cultural:

"... Bien es verdad que los primeros pasos que ha dado el Ministerio de Instrucción Pública por las Bellas Artes no son del todo confortadores ni mueven a la esperanza" (15).

El discurso reivindicativo de Encina, que no había variado desde hacía muchos años, tampoco cambió al situarse "al otro lado" de la

polémica, es decir, al ser nombrado Director del Museo de Arte Moderno, como deja claro pocos días después de tomar posesión del cargo:

"Hay que aumentar el presupuesto concedido en momentos anteriores. Independizar la formación del Museo respecto de las exposiciones.

El local actual - en la Biblioteca Nacional - es inservible. No tiene condiciones de luz y es pequeño. Hay que construir un edificio especial, excluyendo pompa externa o interna, al que se añadiría un anexo para la biblioteca y para colecciones de reproducciones de obras maestras de los siglos XIX y XX..." (16).

Pese a ser una de las personas que se mantuvo más tiempo en su cargo dentro de la República - Juan de la Encina permaneció hasta casi el comienzo de la guerra civil - su labor al frente del Museo se encontró con los obstáculos habituales, y apenas pudo ver cumplido alguno de los objetivos enunciados; si acaso, el Museo cobró el protagonismo que le correspondía en cuanto a la promoción del arte español contemporáneo, celebrando diversas exposiciones y conferencias sobre arte moderno. Su postura personal seguirá siendo la de azuzar, en lo posible, a las autoridades de la República para que solucionasen la "crisis" del arte español, palabra que titularía diversos artículos suyos de finales de 1931:

"... Triste es confesarlo, cuando no contribuye a la vanidad lujosa del pudiente, el pobre artista está destinado a vivir en las capas inferiores de la sociedad... La República parece que quiere ir al fondo de las cosas, que intenta transformar profundamente la vida española... El régimen caído se había inclinado, generosa y perversamente, hacia los artistas menos capaces de invención, hacia los menos dotados de sensibilidad, gracia y profundidad. Como prueba, el Museo de Arte Moderno.

Y la República, o, lo que es lo mismo, el nuevo Estado español, o falta a sus fines en materia artística o no ha de seguir sosteniendo las enormes deficiencias, vicios e inmoralidades de la organización oficial de las artes del caído régimen..." (17).

Además del nombramiento de Juan de la Encina, la constitución del patronato del Museo Nacional de Arte Moderno también es muy significativa de esa voluntad de cambio respecto al pasado, si bien al principio tenía que ser lenta. El presidente sería Ignacio Zuloaga y el vicepresidente, el crítico de arte Méndez Casal; entre los vocales destaca un núcleo formado por miembros que habían estado, y que estarían desde ese momento, ligados a la Sociedad de Artistas Ibéricos: Juan de la Encina, los escultores Emiliano Barral y José Capuz, y los pintores Daniel Vázquez Díaz y Joaquín Sunyer; completaban la nómina los artistas Manuel Benedito, Mariano Benlliure, Juan Cristóbal, López Mezquita, el arquitecto Zuazo y la escritora y diputada socialista Margarita Nelken.

En resumen, y por lo que respecta a la cultura, el llamado "bienio transformador" o "bienio rojo" (vigente hasta el 19-XI-1933) camina en sus primeros momentos por los dominios de la paradoja. Así, los proyectos de Marcelino Domingo como ministro de Instrucción Pública son fruto de una exagerada ilusión, sólo comparable con la poca preparación para afrontar esos retos. Por ello, en lo que respecta a la organización de la vida artística española se aprecian pocos cambios, en un estatismo que se refleja, p. ej., en la persistencia de las exposiciones nacionales de Bellas Artes y los Salones de Otoño.

No es de extrañar que cuando, en diciembre de 1931, el primer Gobierno Azaña sitúe en ese mismo Ministerio a una persona verdaderamente competente en la materia como Fernando de los Ríos, éste definiera a su predecesor - Marcelino Domingo - de forma rotunda, como alguien que no tenía "la menor idea del problema de la instrucción pública en España".

Las únicas excepciones y/o novedades en esos primeros meses de República fueron el nombramiento de Juan de la Encina como director del Museo de Arte Moderno, exposiciones como la de Eduardo Díaz-Yepes en el

Ateneo madrileño pero, sobre todo, la revitalización de la Junta de Relaciones Culturales y, por supuesto, la actitud que adoptó la República ante la resurrección de la Sociedad de Artistas Ibéricos. En palabras de Guillermo de Torre, "en cierto momento, a raíz del cambio de 1931, sin que cambiase la rutina de los Salones oficiales, la única novedad que el Estado ya no pudo ignorar fue la existencia de los minoritarios y contribuyó en cierto modo a que se expresaran, ayudando a la resurrección de los Ibéricos..." (18).

III.2.2. A MODO DE PRÓLOGO: LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS ANTES DE SU RENACIMIENTO

En los años posteriores a 1925 - fecha de la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos - surgieron periódicamente diversas alusiones a dicha Sociedad. En general, los miembros y simpatizantes de aquella emblemática Exposición ganaron prestigio y lanzaron sus carreras, principalmente los artistas más jóvenes, siendo evidente en los casos de Francisco Bores, Benjamín Palencia y Salvador Dalí.

Así, cuando se produzca la resurrección de la Sociedad de Artistas Ibéricos en abril de 1931, lo primero que recuerde Manuel Abril será, precisamente, esos beneficios que había producido la Exposición de la SAI en 1925:

"En cuanto a los nombres nuevos que expusieron por primera vez ¡ni uno solo de ellos, lector, fracasó en lo sucesivo!. Bores no lograba vivir ni ser de nadie atendido por entonces... Hoy tiene en París marchante y figura a la cabeza en el grupo español. Cossío vegetaba en Santander estérilmente... Hoy está en París. Dalí fue el hazmerreír de la Exposición de Ibéricos, pero Dalí triunfa hoy... Berdejo Elipe, que entonces ni para subsistir podía encontrar aquí consideración y ayuda, vendía a los pocos años los tres o cuatro cuadros enviados a la Exposición anual e internacional de Pittsburg.

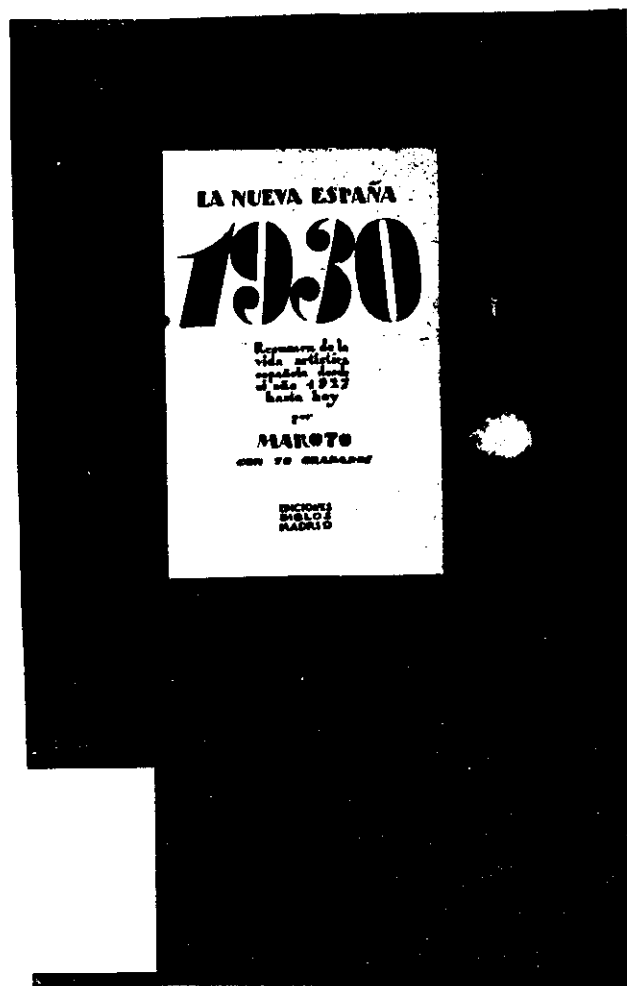
Y Barradas, que entonces y después luchó con la apatía criminal de la indiferencia ambiente, murió cuando su país trataba de compensar abandonos anteriores" (19).

También se había constituido en un hito en la vida de los críticos de arte que la organizaron y apoyaron. Durante esos años de latente SAI, la tríada formada por Manuel Abril, Gabriel García Maroto y Guillermo de Torre emprende caminos muy diversos pero, en numerosos aspectos, coincidentes.

III.2.2.1. LOS CAMINOS DIVERSOS DE GUILLERMO DE TORRE Y GABRIEL GARCÍA MAROTO

En 1927 Guillermo de Torre funda, junto a Giménez Caballero, *La Gaceta Literaria*, y parte hacia Buenos Aires, donde permanece junto a su esposa Norah Borges hasta 1932. Por lo tanto, y al igual que había sucedido en 1925, hay que reconsiderar el verdadero papel de Guillermo de Torre en el seno de la SAI, respecto a la cual se sitúa no como organizador o ideólogo sino como entusiasta miembro posterior.

Por su parte, antes de abandonar España con dirección a México - lo que se produciría en 1928 -, Gabriel García Maroto estructura su original ucronía, *La Nueva España 1930* (20), publicada tres años antes. Augur de la realidad artística española, algunas de sus sentencias cobrarán vida, como iremos viendo en diversos apartados, tras la llegada de la República. Así, en el Comité de Acción Artística, Maroto sitúa idealmente a miembros como el escultor Ángel Ferrant (que estaría dedicado a las Escuelas de Bellas Artes y de Bellos Oficios), Javier Nogués (al frente de las adquisiciones, becas y organización de Exposiciones particulares) o Moreno Villa (Museos Antiguos, Biblioteca de Bellas Artes y Museos de Reproducciones) (21).



Gabriel García Maroto, *La Nueva España 1930* (1927)

Donde sí se cumplieron las previsiones de Maroto fue respecto a Juan de la Encina - al que situó al frente del Museo de Arte Moderno - y a Manuel Abril, cuyas funciones preludian, con cuatro años de adelanto, la reaparición de la Sociedad de Artistas Ibéricos y su aspiración de internacionalidad:

"Viajero por fuera de España, a la caza de obras de arte en nombre del Estado español... es el informador, el gran informador del extrarradio" (22).

Tampoco en ese año 1927 se olvidó Maroto de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925, única entidad moderna en esos años de la Dictadura y la que, en opinión del autor, habría servido de modelo válido para la política cultural del nuevo régimen:

"De querer buscar algún enlace a las Exposiciones actuales organizadas por el Estado, es la de Artistas Ibéricos, celebrada en 1925, la que hay que recordar. La misma simplicidad y eficacia de procedimientos, parecida generosidad en el esfuerzo colectivo..." (23).

III.2.2.2. LOS NUEVOS PROYECTOS DE MANUEL ABRIL

Pese a todo, el miembro más activo de esos años sería sin duda Manuel Abril quien, tras el prestigio que había atesorado en diversos sectores de la opinión pública por "su" Exposición de Artistas Ibéricos de 1925, multiplica sus apariciones en la prensa española (24). Así, por ejemplo, a finales de 1926 realiza para la revista *Orientaciones* dos interesantes entrevistas a Manuel Machado (20-VII) y Gregorio Marañón (8-XI), mientras que en 1927 comienza a trabajar para *Revista de las Españas* - allí permanecerá hasta 1935 - que alterna con su colaboración en *Revista de Occidente*. En el seno de ésta última comentaría en verano de 1928, p.ej., la Exposición de Maruja Mallo que había organizado la propia *Revista de Occidente*.

Por ello, cuando llega 1931 Manuel Abril estaba suficientemente preparado para dirigir, por fin, su propia publicación, o al menos así lo creía el interesado, como demuestra el proyecto para crear la revista mensual *Plástica*, que debía sustituir a *La Gaceta de Bellas Artes* como órgano de expresión de la Asociación de Pintores y Escultores.

El plan de Manuel Abril era bastante sofisticado, si se tiene en cuenta que se había dado de alta como socio - requisito imprescindible para participar en esas actividades - en dicha Asociación muy pocos meses antes. Así pues, en los primeros días de enero, la Asociación decide encargar a Abril el proyecto de *Plástica*, siendo ésta la razón de que *La Gaceta de Bellas Artes* no se publicara entre enero y mayo de 1931. Sin embargo, fracasó por causas que aparecen extensamente

detalladas en una nota de prensa de la propia Asociación de Pintores y Escultores:

"... causas ajenas a la voluntad de todos, al socaire de las huelgas de las Artes Gráficas, impidió que apareciera *Plástica* y luego, la enfermedad del sr. Abril y su ausencia al extranjero, determinó que se fuese demorando la salida de la revista hasta que, finalmente, la dimisión a última hora del sr. Abril nos movió a encargarnos nosotros mismos de nuestra publicación" (25).

Ese hecho de la renuncia por parte de Abril tiene, como suponíamos, una explicación lógica: son, precisamente, los días en que se establece la República y, de forma paralela, en que resucita la SAI, de la mano del propio Manuel Abril. No es nada aventurado suponer que veía mayores posibilidades de actuación en el seno de la SAI que en el de *Plástica*, una revista que, no olvidemos, pertenecería a una institución - la Asociación de Pintores y Escultores - que siempre denostaría Abril por su carácter poco o nada moderno (26).

No cabe duda que Abril acertó en la decisión, por lo que respecta a conferencias, exposiciones y también publicaciones que logrará sacar adelante en el lustro siguiente, siendo, por fin, en octubre de 1932, el director de su propia revista, *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos* (27).

III.2.3. NOTAS

(1) Almudena Malmierca me ha indicado la existencia de esta Exposición, que Manuel Abril comenta en "Exposición en el Círculo de Bellas Artes", *Blanco y Negro*, Madrid, 15-III-1931.

(2) Guillermo de Torre. *Itinerario de la nueva pintura española*, Montevideo, 1931.

(3) Ramón Gómez de la Serna. *Ismos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931.

(4) *Ibid.*, p. 10.

(5) *Ibid.*, p. 13.

(6) *Ibid.*, p. 14 y ss.

(7) Francisco Garfias. *Vida y obra de Francisco Mateos*, Madrid, Ibérico Europea, 1977.

(8) Francisco Mateos. "Museos, ¿para qué?", *La Tierra*, Madrid, 10-VI-1931.

(9) Hemos creído útil ofrecer una relación de todas esas apariciones en la prensa durante 1931, que disminuyen, hasta desaparecer, al año siguiente: "¿Arte? ¿Política?" (16-VIII), "El pintor escritor contesta" (21-VIII), "Un monumento a la República" (31-VIII), "Fin de la pintura burguesa" (10-IX), "Charla a los pintores. El Realismo" (15-IX), "Dos párrafos de un discurso de Azaña" (22-IX), "Reformas que sean reformas. A Juan de la Encina" (29-IX), "Hablemos de Pablo Picasso" (9-X), "Dos exposiciones" (14-X), "Las riquezas de la Iglesia y su custodia" (19-X), "Los altos cargos responsables" (28-X), "Los osos de Emiliano Barral"

(30-X), "Los frescos de Luis Quintanilla" (10-XI), "La Exposición de pintura y escultura nueva en el Ateneo" (19-XI), "¿Un arte proletario? Aclaremos" (25-XI), "Jiménez Caballero y La Conquista del Estado" (7-XII), "Esculturas populares de Alberto en el Ateneo" (10-XII), "El arte y la revolución" (16-XII) y "Las sinceras pinturas de Isaías Díaz" (22-XII), y ya en 1932, "El arte español joven desconoce su raza" (27-I), "Los señoritos, Miguel Ángel y el comunismo" (18-II) o "Arte para Snob = Snob" (23-II).

(10) Francisco Mateos. "Fin de la pintura burguesa", *La Tierra*, Madrid, 10-IX-1931.

(11) Anónimo. "Manifiesto dirigido a la opinión pública y a los poderes oficiales", *La Tierra*, Madrid, 29-IV-1931. También aparece publicada en otros medios, como *El Sol*.

(12) Anónimo. "Sociedad de Artistas Ibéricos", *El Sol*, Madrid, 2-V-1931.

(13) Vid., María Dolores Jiménez Blanco. *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989.

(14) Juan de la Encina. "Política de Bellas Artes", *El Sol*, Madrid, 16-V-1931.

(15) *Ibíd.*,

(16) Juan de la Encina. "Palabras del nuevo Director del Museo de Arte Moderno", *El Sol*, Madrid, 2-VIII-1931.

(17) Juan de la Encina. "La crisis del arte", *El Sol*, Madrid, 12-IX-1931. También se puede acudir a otro artículo del mismo autor, "Crisis y renovación", *El Sol*, Madrid, 17-IX-1931.

(18) Guillermo de Torre, "Ángel Ferrant, escultor" (1961), en *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*, Barcelona, Edhasa, 1963, pp. 325-339.

(19) Manuel Abril. "Exposición en San Sebastián de Arte Moderno", *Blanco y Negro*, Madrid, 20-IX-1931.

(20) Gabriel García Maroto. *La Nueva España 1930*, Madrid, Biblos, 1927.

(21) Existe edición facsímil de *La Nueva España 1930* con prólogo de José Luis Morales y Marín. Madrid, Tecnos, 1988.

(22) *Ibid.*, pp. 17-32.

(23) *Ibid.*, p. 36.

(24) Almudena Malmierca, que está preparando su tesis doctoral sobre Manuel Abril, ha realizado un exhaustivo vaciado de las publicaciones en las que colaboró a lo largo de su vida.

(25) Cfr., Fernando de Marta Sebastián. *Historia de la Asociación Española de Pintores y Escultores. 1910-1983. Ocho décadas de arte en España*, Madrid, Edit. de la Asociación Española de Pintores y Escultores, 1994, p. 153.

(26) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep.E., Legajo R-746, Expediente 49.

(27) En las páginas de *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos* podemos hacernos una cierta idea de lo que Abril había pretendido que fuera la malograda *Plástica*.

III.3. PRIMERAS ACTUACIONES DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DURANTE LA REPÚBLICA

III.3.1 INTRODUCCIÓN

En ese ambiente propicio para la acción resurge de entre sus escombros la Sociedad de Artistas Ibéricos, cuya primera noticia de existencia aparece el 30 de abril:

"Presididos por los señores Marañón, Macho, Abril y otros, se reunieron en el Ateneo varios grupos de escritores, pintores, escultores, músicos y arquitectos a fin de reorganizar la Sociedad de Artistas Ibéricos, que actuó con tan buen éxito hace algunos años, y a cuyo primer Salón concurrieron artistas entonces inéditos y que hoy figuran en un rango destacado.

Esos artistas se proponen volver a una actuación mancomunada, esperando que las actuales condiciones de la vida política en España serán más favorables para el desarrollo de las ideas nuevas en arte y literatura que el pasado régimen, tan hostil a esas manifestaciones y tan sometido a trabas y perniciosas costumbres, que convertían a la organización oficial del arte en un sistema de privilegios políticos o de casta.

La Sociedad de Artistas Ibéricos lanzará en breve un manifiesto solicitando la adhesión de los artistas que simpaticen con sus fines, así como la de los aficionados en general que quieran apoyarlos.

Una revista será el primer signo de existencia de la Asociación y seguirán inmediatamente (de seguro, antes del verano) Exposiciones de Pintura y Escultura, conferencias, conciertos de música de cámara, etc."

(1).

Tres semanas más tarde, la SAI ya daba muestras evidentes de actividad, siendo el momento en que se fecha - en concreto, el 20 de mayo - una factura de la imprenta donde se había reproducido el segundo manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos (tras el de 1925), del que, lamentablemente, desconocemos su contenido. Sin embargo, el testimonio de uno de sus firmantes, Guillermo de Torre, nos ha permitido

encontrar las claves de ese nuevo manifiesto, del que afirma que se trata de una primera versión, más reducida, del manifiesto dirigido a la opinión pública que apareció publicado en septiembre de 1932, en el número II de Arte, la revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos (2). De la coyuntura favorable que propició ese nuevo texto teórico de la SAI nos habla el mismo Guillermo de Torre:

"... Tuvo que llegar la República, y el afán de algo distinto, de transformación radical, con que fue animada en sus primeros tiempos... Algunos fundadores 'ibéricos' creyeron entonces, con incurable candor, que el Estado, mientras no ligase la transformación completa de su política de Bellas Artes, estaba en la obligación de auxiliar a los grupos disconformes que habían preparado ese cambio... Sin embargo, aunque entonces también se publicó el correspondiente manifiesto, suscrito por bastantes figuras, en rigor sólo cuatro o cinco tomaron sobre sus hombros la tarea de poner nuevamente la Sociedad en marcha. En primer término, Manuel Abril, rodeado en distintas épocas por Ponce de León, Antonio Marichalar, José María Marañón, Luis Blanco Soler, Pérez Rubio, y el firmante, entre otros..." (3).

En los primeros meses de existencia republicana, la SAI vivió de su prestigio como único rayo de modernidad en la oscura dictadura, consideración que había permanecido intacta desde 1925, y que reafirma la idea de la vigencia del mito SAI durante todos esos años (4). Ese recuerdo fue decisivo para que, en verano de 1931, el Ateneo Guipuzcoano solicitara a la Sociedad de Artistas Ibéricos - y no al revés, como se ha afirmado a veces - que se encargase de organizar una Exposición de arte español moderno en San Sebastián (5), confiando en que, como había sucedido con la primera Exposición de la SAI en 1925, supusiera una rampa de lanzamiento para los jóvenes artistas y un mayor renombre para el Ateneo de dicha localidad.

Una de las razones para que, finalmente, la SAI organizara la Exposición de San Sebastián fue la necesidad de complementar la edición

precedente de 1930. Dicha muestra - cuyo título completo es el de Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas - se había celebrado en la primera semana de septiembre de 1930 y se había hecho coincidir con una sesión de cine vanguardista organizada por Ernesto Giménez Caballero (6), donde se proyectaron *Un chien andalou*, la primera película en la que colaboraban Luis Buñuel y Salvador Dalí, y *Esencia de verbena*, obra que había sido dirigida por el mismo Ernesto Giménez Caballero.

Sin embargo, el Ateneo no obtuvo el efecto deseado de ofrecer esa identidad entre cine y artes plásticas como reflejos de modernidad porque el mismo Gecé se empeñó en restar importancia a la Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas:

"La pintura moderna, que es sensualidad, no puede triunfar más que en París. Por eso la Exposición que se celebra en el Gran Casino no puede ser un éxito. Estoy seguro de que no se ha vendido ningún cuadro. La época actual es la del cine, instrumento de las grandes conquistas del porvenir" (7).

Dicha opinión no deja de sorprender si pensamos en el éxito de público que se interesó por la Exposición - se calcula que acudieron más de 2.500 personas - y, sobre todo, en que se trataba de un conjunto de obras que nunca había sido visto en España antes, donde se reunieron trabajos de Cossío, Picasso (3 obras), Juan Gris (3), Miró, Viñes (2), Pruna (3), Bores (5), Peinado, Maruja Mallo (3), Ponce de León (2), Moreno Villa (5), Olivares (4), Manuel Ángeles Ortiz (2) y Salas, junto a los artistas vascos Cabanas Erausquin (5) y Olasagasti (3); además, se ofrecían dibujos de arquitectura de Sert, García Mercadal y Fernández-Shaw.

La muestra se completó con una conferencia de Moreno Villa sobre las nuevas escuelas de pintura y con un recital de poesía ofrecido por Rafael Alberti. En conclusión, la relación de participantes era extraordinaria pero, quizás, demasiado volcada hacia el arte español que

se hacía fuera de España, por lo que debió parecer que la Sociedad de Artistas Ibéricos era la mejor entidad, en realidad la única, que podía ofrecer un repertorio verdaderamente amplio sobre el arte español contemporáneo que se estaba gestando, en los comienzos de la República, a este lado de la frontera y que podría complementar a la perfección, p. ej., las llamadas exposiciones de noveles, que organizaba la Diputación provincial de Guipúzcoa desde hacía años - en 1931 se celebró la décimonovena edición - con la intención de ayudar a los artistas en la fase inicial de sus carreras.

No pasó desapercibido este tipo de convocatoria para Manuel Abril, quien se alegraba de que las instituciones públicas apoyasen económicamente el arte español, esperando que la República hiciese lo mismo respecto a la Sociedad de Artistas Ibéricos (8); eso sí, dicha labor de cultura debía ser continuada en el tiempo para no malograr los esfuerzos de esos jóvenes. En el fondo de estas reclamaciones se encuentran algunas de las contadas referencias que Manuel Abril, u otro miembro de la SAI, realicen al debate sobre la producción artística en España, sobre la consideración de la obra de arte como producción material y sobre la posibilidad de que el Estado, ya que apenas existía en España un circuito de galerías privadas, fuera el encargado de alentar el mercado artístico español:

"... el artista que promete y que cumple se encuentra con una sociedad que también parece prometer, pero que no cumple nunca. La sociedad alienta al principio y le hace seguir un camino y escoger una profesión fomentada por los Poderes; pero esa sociedad no ayuda luego al que embarcó de esa suerte... Esos premios a los noveles por parte de una sociedad que mantiene al mismo tiempo un ambiente de asfixia para el productor de arte viene a ser como la comida generosa, incondicional, con puro y copa, y todo, que ofrece el Estado verdugo al que va a ser ajusticiado acto continuo" (9).

III.3.2. LA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN SAN SEBASTIÁN (SEPTIEMBRE 1931): PRIMER RECuento DE EFECTIVOS

El martes 15 de septiembre de 1931 se inauguraba en los Salones del Gran Kursaal, en San Sebastián, la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos y permanecería abierta, en horario de 11 a 13 y de 17 a 21 hs., hasta el domingo 4 de octubre. Se conservan las facturas de la Exposición, que le costó unas 700 ptas. a la SAI (10) en concepto de transporte y facturación de las obras a la Casa Macarrón, obras que, de manera sorprendente, permanecieron en San Sebastián hasta el 13 de enero de 1932 (11).

La Exposición encuentra su verdadero sentido en lo que supone de segunda aparición pública de la SAI desde 1925. Por ello, no es de extrañar que Manuel Abril, que lideró ambas exposiciones, aprovechara la ocasión para recordar al público el éxito que había tenido aquella primera Exposición y, de paso, repitiese que, desde entonces, nadie había sido capaz de suscitar ese ambiente de inquietud en las artes plásticas españolas:

"Ahora volvemos a insistir. Salvo los progresos esporádicos... nadie ha continuado aquella acción homogénea que entonces se intentó, y que tampoco nosotros sostuvimos por dificultades varias" (12).

El mismo autor, ahora desde *Revista de las Españas*, sitúa la importancia de la Exposición de la SAI en San Sebastián y la pone en relación con el estado del arte español, de modo que la Sociedad de Artistas Ibéricos manifiesta, por la pluma de Manuel Abril, su intención de continuar en España un ininterrumpido programa de actividades en aras de la promoción de los artistas menos conocidos:

"La Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en San Sebastián tuvo un interés local, por haber ido a ella diez o doce autores, por lo menos, que no habían expuesto nunca en San Sebastián. Fuera de este interés local, tiene interés sobre todo el hecho de que esta Sociedad pretenda intensificar su acción en el presente... no

existe una entidad que actúe sobre la opinión con esa labor persistente de exposiciones, artículos, estudios, cursillos...

Es decir que, por un lado, lo que se hizo, con ser poco, dio su fruto y sigue dándolo, aunque lento; por otro, si no insisten los de antes no insiste nadie, y el país permanece estancado. Resultado: que hay que hacer; que hay que volver a la obra" (13).

Ese "volver a la obra" había tenido su primera materialización en unas cifras que rondan el centenar de obras de más de 25 artistas, los pintores Almada Negreiros, Cabanas, Climent, Esplandiu, Garay, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Genard Lahuerta, Francisco Mateos (3), Moreno Villa, Olasagasti, Pérez Rubio (3), Ponce de León (3), Carlos Ribera, Rodríguez Luna, Pedro Sánchez, Santacruz, Ángeles Santos, Solana, Souto, Tauler, Vázquez Díaz, Zelaya (4); y los escultores, Ramón Acín, Aladrén, Díaz Bueno, Ferrant, Pérez Mateo y Planes (14).

Ante las reacciones que suscitó la Exposición en el público donostiarra, Manuel Abril pudo comprobar cuáles eran las escasas diferencias respecto a las de 1925; por desgracia, el cambio de régimen político y el paso de los años no habían servido para verificar una transformación que llamase a la esperanza:

"Desde la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos... ese arte fue ya, más o menos, vergonzantemente y a contrapelo, aceptado y hasta buscado 'para que no se dijera'... Ellos siguen creyendo esto y por eso es muy importante el hecho de que acepten e inviten a pintores que no hubieran invitado si no representaran ya una fuerza en determinada opinión, no por reducida menos digna de ser tenida en cuenta... No creen, desde luego, que ese triunfo, si llega, se deba a cualidades auténticas; siguen creyendo que es un triunfo de la moda, producido por ese snobismo que siempre revolotea en torno de lo que triunfa. Pero estas gentes se olvidan que el snobismo es efecto, no causa.

El otro hecho es el contrario: el de que, pese a los años transcurridos... el peso muerto de la masa... permanece tan cerrada e impermeable como antes..." (15).

III.3.2.1. IRRUPCIÓN DE ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO EN EL HORIZONTE DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

Al igual que había sucedido en 1925, al abrigo de la primera Exposición de la SAI, la intención divulgativa estuvo muy presente en la muestra de San Sebastián; en este caso, fueron dos las conferencias las que se pronunciaron, y corrieron a cargo de Manuel Abril ("El quid del arte moderno", 17-IX) y de Ernesto Giménez Caballero ("El Robinsón entre sus amigos los salvajes ibéricos", 1-X). Desconocemos el texto de la primera, pero no sucede lo mismo con su programa:

- "I. La evolución del sombrero de copa.
- II. Modo de decir las cosas sin decirlas.
- III. De la manzana del Edén a la manzana en compota.
- IV. La invención de la rueda" (16).

Por el contrario, sí disponemos del texto íntegro de la conferencia que ofreció en aquella ocasión Giménez Caballero, puesto que él mismo se ocupó de publicarlo en los núms. 3, 1-XI-1931, y 4, 1-XII-1931, del *Robinsón Literario de España*.

Sin duda, Gecé es uno de los personajes más peculiares de esos años en España: junto a Guillermo de Torre había fundado el 1 de enero de 1927 *La Gaceta Literaria*, que se mantiene hasta 1932, alentando hasta ese año un Cine-Club (desde 1928) y un centro de arte, La Galería (desde 1929). Volviendo a la revista, *La Gaceta Literaria*, motor del resto de actividades, en sus páginas tuvieron cabida las opiniones de Moreno Villa, Sebastià Gasch, Bergamín, Ramón Gómez de la Serna o Benjamín Jarnés. Pese a ser una "revista de letras", las artes plásticas peninsulares y sus protagonistas recibieron especial atención, entre

ellos, el portugués Almada Negreiros (17), los jóvenes pintores valencianos Pedro Sánchez y Genaro Lahuerta (18) y dos de las artistas españolas más prometedoras del momento, Ángeles Santos (19) y Maruja Mallo (20).

Por otra parte, desde *La Gaceta Literaria* Giménez Caballero conforma su propio ideario de estética, tan entremezclado con la política y un cierto irracionalismo vitalista, que explicará en diversas ocasiones, por ejemplo, en esa conferencia de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Al hilo de la generación poética del 27, a la que tanto debe, por esos años entendía el arte como despertar de los sentidos, como un modo de ser y de expresar la vida.

De ahí se deriva, principalmente, la peculiar intervención en la Exposición de la SAI de 1931. En primer lugar, plantea la urgencia de redefinir lo "ibérico" de una manera original, que ni siquiera se había planteado en los debates de 1925. Lo identifica con términos como "salvaje", "bárbaro" o "cavernícola" - en consecuencia, también en sintonía con las actitudes "robinsónicas" - en lo que comparten de valores positivos como la libre expresión de la vida:

"En España hay el tópico de que lo cavernícola y lo troglodita son calidades horrendas... (Sin embargo) sus vidas intensas y agitadas pueden constituir metas espirituales a las que no llega actualmente el progresista... esa pobre bestia estúpida que es el civilizado de tipo medio.

Ser ibérico es... ser muchas más expresiones del alma humana, pero de cierta manera y con cierto estilo... con un individualismo perfecto, integral y rabioso" (21).

De igual modo, es muy interesante la identificación que realiza entre los "artistas ibéricos" y el esquema ideal de modelo republicano (22), que ya en esos meses iniciales comenzaba a quedar demasiado

difuso, defraudando así las expectativas de radical modernidad de personajes como Giménez Caballero.

El momento es crucial en su propia biografía (23), de progresivo divorcio de su pasado vanguardista ante los ecos cada vez más cercanos de su futura afiliación al fascismo y al catolicismo militante. Baste recordar que en 1932 escribe *Genio de España* y *La Nueva Catolicidad*, iniciando una trayectoria que culminará en *El Arte y el Estado* (1935) y *Roma Madre* (1936).

Como sabemos, en ese año 1931 Giménez Caballero comenzaba a manifestarse tan en contra de lo que había significado la dictadura de Primo como de las primeras medidas de la República, que le parecían poco decididas (24). En esa encrucijada ideológica, Giménez Caballero prodiga sus aplausos a la SAI como una de las escasas - quizás, la única - experiencias de verdadero interés en la sociedad española de esos años, por lo que le atribuye numerosas virtudes como órgano modernizador no sólo de las artes:

"Los amigos ibéricos... fueron los que dieron su sangre heroica contra "lo real" de la vida española, contra el aburguesamiento panzudo y mediocre y mezquino de nuestra realidad española... Ellos han sido - vosotros, nosotros, amigos ibéricos - los héroes de la independencia nacional que aún no ha sanado, y que tal vez se acerca. ¡En pie las bayonetas sacrificadas! ¡Arriba los cadáveres! ¡Arriba! ¡Abajo las últimas realidades! ¡Que son las últimas! ¡Mueran!.

Ya os decía el Robinsón - que aquí habíamos venido - en esta hora salvaje y brava del anochecer, a algo sacro y peligroso: ¡a conspirar!" (25).

La conferencia de Giménez Caballero fue todo un acontecimiento, que su autor quiso rodear de una atmósfera de camarilla, incluso por su

forma de vestir, que tanto sorprendió en los medios locales de San Sebastián:

"Giménez Caballero, hombre rico. Lentes por distinguirse de los intelectuales que usan gafas de carey. 'Plackford', medias, pelo liso, rasurado. Inglés de figura. No usa pipa..." (26).

Todo en dicha conferencia, no exenta de cierto carácter histriónico, apuntó hacia la creación de una atmósfera "de conspiración", podríamos decir, que ya era intelectual y que pretendía serlo también política. Se imponía la reconquista de la realidad española por los verdaderos republicanos, que para Gecé no eran los políticos, sino los ciudadanos más decididos a la acción:

"AMBIENTE: Catacumba, caverna. Cuadros inverosímiles, rostros tarados como de muertos, arrancados de la vida a disgusto consciente. Esculturas de rostros cortados como si sobre ellas hubieran caído hachas afiladas. Frío. Espacio sobrante, cuchicheo casi imperceptible que hacía pensar en el silencio...

DEFINICIÓN: 'Los salvajes ibéricos somos nosotros'.

HORA: Anochecer, cuando las brujas y los trasgos abandonan su escondite, cuando la gallina, el animal más civilizado, repulsivo y prostituto, se encrespa para recogerse...

MOMENTO: Ahora que la República es más papista que el papa, más realista que la realeza misma, cuando vemos que los republicanos no son tan salvajes como se cree.

IBERISMO: Los ibéricos son los que se han creado el derecho a serlo. Más ibérico es el extranjero que se fija en España donde todo lo deja, que los que nacen en ella y nada hacen.

CAVERNÍCOLAS, TROGLODITAS: Seres de la pre-historia, magníficos ejemplares de comprensión de impulso, de vida misma. Denominación respetable sin el sentido que ahora se da a los vocablos.

Magnífico, 'Robinsón', magnífico. Su labor de crítico de pintura moderna coincide en todo con la nuestra..." (27).

III.3.2.2. REPERTORIO DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS QUE ESTUVIERON PRESENTES EN LA EXPOSICIÓN

La crónica gráfica de esta Exposición es muy reducida, y sólo podemos tener la seguridad de las obras que mostraron los Artistas Ibéricos en San Sebastián en alguna de las que se encuentran ilustrando la conferencia de Giménez Caballero, como *Canción a las sirenas*, óleo de Genaro Lahuerta (28), o un dibujo de Ángeles Santos (29) pero, sobre todo, en dos artículos de Manuel Abril en la revista *Blanco y Negro*; el primero de ellos, titulado "Exposición, en San Sebastián, de arte moderno" (30) recoge las obras de Alfonso Ponce de León (*Óleo*), Zelaya (*Campesina*), Francisco Santacruz (*Fantasía*), José Moreno Villa (*Dibujo*), Juan Esplandiu (*Óleo*), Pedro Sánchez (*El buen pastor*), Genaro Lahuerta (*Hombres y animales*), Almada Negreiros (de quien se reproducen los dos dibujos que presentó), Solana (*Gigantes y cabezudos*), y las esculturas de Ángel Ferrant (*Cabeza en barro*) y Pérez Mateo (*Esquiador*). A la semana siguiente, y al tiempo que comentaba las Exposiciones donostiarras de artistas noveles, reproducía las tres obras que presentó una de esas promesas vascas, Olasagasti, a la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, junto a la escultura de diorita de José Díaz Bueno titulada *Jesús*, que también se encontraba en dicho certamen (31).

La escultura que se reunió en aquella ocasión se reduce a los nombres de Ramón Acín, Aladrén, Díaz Bueno, Ángel Ferrant, Pérez Mateo y Planes. En la mayoría de ellos se mantiene el predominio de la figuración, pasada, eso sí, por un filtro de modernidad, que produjo obras más esquemáticas y monumentales y menos preocupadas por la descripción naturalista o por el detalle: es el caso de Aladrén, Díaz Bueno, Pérez Mateo o Planes. Sin embargo, en la Exposición existían dos excepciones a esta norma, que establecía un productivo contraste, como son Ángel Ferrant y Ramón Acín; el primero, desde su plaza de profesor en la Lonja de Barcelona, comenzaba a penetrar los terrenos del

surrealismo y la abstracción, a la que uniría una actividad pública muy intensa, participando en la reaparición del Saló dels Evolucionistes en la Sala Parés (1931) y llevando sus teorías sobre la enseñanza del arte con criterios modernos a diversos foros (32).

El segundo es Ramón Acín. Nacido en Huesca en 1888, continúa siendo un gran desconocido para la mayoría de interesados en nuestro arte contemporáneo (33). Tras un viaje a París en 1926, donde entabla amistad con Ismael González de la Serna, decide que su arte, tanto dibujos como esculturas, apunte hacia una mayor simplificación de planos; en 1929 realiza su primera Exposición individual - con cerca de 40 obras, entre ellas sus pequeñas esculturas de cartulina o chapa recortadas -, en la Galería Dalmau, y al año siguiente expone en el Rincón de Goya, en Zaragoza. A principios de la década de los treinta, Acín se hallaba en primera línea de la escultura moderna que se hacía dentro de nuestro país, siendo uno de los principales atractivos de la Exposición de la SAI en San Sebastián, que además ofreció otros motivos de interés.

Uno de sus mayores aciertos fue ampliar el alcance de "lo ibérico" a límites geográficos más pertinentes, en lo que coincidía con *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero, a la que podemos definir como la empresa cultural hispana más internacional de esos años. Como decimos, en esta Exposición, la SAI reunía obras de un portugués, Almada Negreiros, de un hispanoamericano, Pablo Zelaya, así como de artistas de casi todas las regiones españolas, entre las que destacaba el grupo levantino: Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez, Luis Garay, Climent, que en esos años comenzaba a darse a conocer por medio de numerosas exposiciones individuales o colectivas. Precisamente, un pintor muy apreciado por la crítica, Genaro Lahuerta, nos ofrece sus impresiones sobre la relevancia de aquella Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos y sobre su participación personal en la misma:

"En 1931 se celebra una muestra en San Sebastián, en la que pronunció una memorable conferencia Gecé. Nos habíamos agrupado los que nos enfrentábamos con la pintura al uso. A nuestro arte se le llamaba de vanguardia, y yo diría de mayor exigencia y búsqueda. Manuel Abril, junto con los demás, acumulaba calorías al engranaje aquél..." (34).



Ramón Acín, *Bailarina* (c. 1929)

Chapa de aluminio, 29 x 13 cm.

Respecto al arte que defendía esa joven pintura valenciana y murciana, lideraba una opción dentro de los llamados "realismos de nuevo cuño", cuya originalidad consistía en yuxtaponer ciertas influencias expresionistas - especialmente notorias en Lahuerta - como las de Oskar Kokoschka o Marc Chagall, junto a los fríos volúmenes de procedencia alemana (Nueva Objetividad) e italiana (Novecento), y a un sentido intenso de la lírica y de la monumentalidad específicamente mediterráneo, como se puede apreciar en las obras que fueron expuestas

en aquella ocasión, *Concierto a las sirenas y Hombres y animales*, de Genaro Lahuerta, y *El buen pastor*, de Pedro Sánchez.



Pedro Sánchez, *El buen pastor*

Paradero desconocido

Matices diferentes se observan, por ejemplo, en *Campesina*, de Pablo Zelaya, donde la figura humana participa de la misma calidez de la naturaleza que la rodea, o en el interesante artista portugués Almada Negreiros, que tanta presencia tendría en la España de aquellos momentos (35). Nacido en 1893, a los veinte años realiza su primera Exposición individual; amigo íntimo del poeta Fernando Pessoa, con quien participó activamente en los capítulos del futurismo luso (1915-1917), colaborando en revistas como *Portugal Futurista* y *Orpheus*, y redactando en 1917 el *Ultimátum futurista a las generaciones portuguesas del s. XX*. En 1917-1918 realiza escenografías para los ballets rusos de Diaghilev y, años después, tras una estancia en París, llega a Madrid en marzo de 1927, donde fue muy bien recibido por *La Gaceta Literaria*, que le organizó una Exposición en el Salón de la Unión Iberoamericano; con motivo de esa ocasión, Antonio Espina le había definido con estas palabras:

"... El arte de Almada, aun siendo de minorías y de selección, se apoya tanto en el natural que no necesita ninguna explicación

metafísica. Tranquilícese el burgués. El autor ha sabido respetar todo lo objetivo aparential, como lo subjetivo misterioso, sutil y exquisito.

Sencillez infantil en la mirada...

Tan pronto se le ve obedecer a la más estricta disciplina constructiva, como deshacerse en la etereidad de la pura mancha..." (36).

Cuatro años más tarde, con motivo de la Exposición de la SAI en San Sebastián, Almada presentará dos dibujos en los que las figuras humanas eran monumentales y, al mismo tiempo, muy cercanas al espectador.

Otro aspecto que debe ser considerado al hablar de esta Exposición en San Sebastián es el de la nueva actitud que adopta la Sociedad de Artistas Ibéricos respecto al arte vasco. Si en la primera Exposición (Madrid, 1925), la Sociedad había reunido los nombres consagrados de la pintura vasca - los Zubiaurre, Juan de Echevarría, Arteta, Urrutia, Tellaache... - y únicamente era novedosa la presencia del joven Uzelay, en 1931, con motivo de la Exposición de San Sebastián, el planteamiento general será totalmente distinto. Frente a la reconsideración del pasado o presente, se prefiere ofrecer obra de los pintores vascos más jóvenes y menos conocidos por el público, como Ribera, Cabanas y Olasagasti. Se trata de tres artistas que comparten la experimentación de diversos estilos modernos, y así Cabanas sabe alternar figuras muy sólidamente construidas con los primeros pasos en el surrealismo, en el que también podríamos incluir a Carlos Ribera, aunque éste añade las lecciones de la Pintura Metafísica, de un Giorgio de Chirico, por ejemplo.

Respecto a Olasagasti, Adelina Moya ha puesto de manifiesto su aprendizaje con Martiarena y, desde 1924, en Madrid con Daniel Vázquez Díaz (37), sin olvidar su estancia en Italia, en 1926, junto a Flores Kaperotxipi. Cuando llegue la década de los treinta, será capaz de manejar diversos registros pictóricos, siendo muy clarificadora la

comparación entre dos obras de 1930 como *Retrato del pintor Díaz Caneja*, de volúmenes rotundos, y *Retrato del arquitecto Aizpurúa*, donde maneja un dibujo muy lírico y cercano al surrealismo al mismo tiempo, en la línea de lo que podían hacer Moreno Villa o Francisco Santacruz. En la Exposición de la SAI en San Sebastián parece inclinarse por ésta segunda opción, con obras en las que la forma se diluye con el fondo, dominando las armonías de color y reduciendo al límite la figura humana, que apenas queda sugerida por trazos breves, con una gracia y elegancia que tampoco son ajenas, por ejemplo, a la pintura de la francesa Marie Laurencin.

La Sociedad de Artistas Ibéricos muestra, casi por vez primera, la creciente variedad de propuestas que se estaban experimentando en Madrid, capital que hasta ese momento había estado poco avanzada respecto a las artes; en cambio, el público de San Sebastián pudo contrastar la solidez de un núcleo que estaría formado por José Moreno Villa (presenta un dibujo a línea muy clasicista), José Gutiérrez Solana (*Gigantes y cabezudos*) y Daniel Vázquez Díaz, junto a otros menos conocidos como Timoteo Pérez Rubio (38), Hipólito Hidalgo de Caviedes, Francisco Mateos, Juan Esplandiu o el prometedor Alfonso Ponce de León (*Óleo*), que se convertirá en uno de los mejores representantes del realismo mágico español.

En líneas generales, y prescindiendo de la nómina de participantes, se aprecia una diferencia significativa entre las dos primeras exposiciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos; si en 1925, los principales atractivos fueron la persistencia del post-cubismo y la configuración de los nuevos realismos, en 1931 se ha superado esa fase inicial y, al igual que en Europa, la actualidad artística se debate entre dos extremos, entre el imperio de esa nueva figuración (por supuesto, ésta de una inmensa variedad de posibilidades, que permitían a la SAI situar cómodamente a Solana o a Vázquez Díaz junto a los más

jóvenes, entre ellos Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez o Alfonso Ponce de León) y la progresiva introducción del surrealismo en España, que en esta Exposición de San Sebastián se halla aún agazapado, pero presente en los dibujos de Francisco Santacruz (*Fantasía*) y Ángeles Santos, pintora famosa desde que, con 17 años, expusiera en el IX Salón de Otoño (1929) su gran cuadro *Un mundo*, por lo que en la edición de 1930 se le había dedicado una sala entera, donde expuso 34 obras -, o en las esculturas de chapa retorcida de Ramón Acín.

III.3.3. EL SIGUIENTE OBJETIVO: IMPLICAR AL ESTADO EN LOS PROYECTOS DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

Al concluir la Exposición de San Sebastián, y todavía en ese mismo mes de octubre, la Sociedad de Artistas Ibéricos decide encauzar su actividad hacia otro nivel. Tras su reaparición en San Sebastián había demostrado que era capaz de volver a congregar a un importante número de artistas españoles, por lo que decidió intentar convertir en realidad otra de sus pretensiones y, sin duda, la más osada, la de internacionalidad.

Los miembros de la SAI tenían muy clara la idea de que sin el apoyo económico de otras entidades no podrían continuar su programa de actividades; la llegada de la República, que pronto fue considerada como un régimen con propiedades taumatúrgicas, hizo concebir muchas esperanzas en que ambas partes podrían beneficiarse mutuamente, la SAI llevando a cabo sus proyectos y el nuevo Estado republicano contando con una organización que podía representarla en Europa de forma muy convincente.

Entre las primeras medidas que adoptó la República en materia de política cultural se encontraba la reorganización de la Junta de Relaciones Culturales, una de cuyas funciones sería coordinar todas aquellas exposiciones de arte español en el extranjero, a las que

dotaría de carácter oficial; en el futuro, este privilegio perjudicó seriamente a la región artística más activa, Cataluña, puesto que cuando se aprueba el Estatuto de Cataluña, en septiembre de 1932, la República impedirá que la Generalitat pueda otorgar ese carácter oficial para las exposiciones organizadas por Cataluña en el resto de Europa, como se demostraría en la Exposición de Arte Moderno Catalán celebrada, del 14 de enero al 10 de febrero de 1933, en la Galerie d'Art A. Vecht, en Amsterdam (39).

La Junta de Relaciones Culturales se convirtió en la institución que más hizo por la difusión de la cultura en todos sus ámbitos durante la República, y si bien había nacido en 1926, sólo tendría sentido cinco años después, a partir de 1931, cuando sus estatutos y funciones varían ante la nueva realidad política española.

Como decimos, la Junta había nacido en los tiempos de la Dictadura, siendo creada el 27-XII-1926 con el fin de asesorar al Ministerio de Instrucción Pública "en cuantas iniciativas y servicios de este Departamento afecten a la enseñanza española en el extranjero y al intercambio científico, literario y artístico de España con las demás naciones" (40), si bien la realidad era algo diferente, puesto que la Junta se limitaba a delegar la realización de esas funciones en representantes de diversos centros culturales, designados por el ministro.

Sin embargo, cuando se proclamó la República, la Junta se transformó con el objetivo de ser más eficaz de lo que había sido en el pasado, para lo cual el Gobierno provisional modificó tanto sus estatutos, en un Decreto de 9-VI-1931, como su reglamento, por una Real Orden de 23-VII. Desde ese momento, el Ministerio de Estado nombraría directamente a los primeros Vocales de la Junta, la cual en ningún momento pretende tener un carácter político. A diferencia del pasado, la Junta no delegaría en otras entidades culturales, encargándose ella

misma, en lo sucesivo, de gestionar las diversas manifestaciones culturales de España en el mundo.

En los escasos cinco años que logró mantenerse en pie la República, sólo habría lugar para una excepción de cierta trascendencia: la Sociedad de Artistas Ibéricos, que llevó gran parte de las negociaciones de sus diversas actuaciones en el extranjero.

Como hemos indicado arriba, el Decreto de 9-VI-1931 reorganizaba y constituía la Junta, siendo un documento que firma el Presidente del Gobierno provisional de la República, Niceto Alcalá Zamora, y el ministro de Estado, Alejandro Lerroux García. Los pasajes más destacados de dicho texto, porque marcarían las líneas de actuación de la República respecto a la cultura, son los siguientes artículos de disposición general, en los que no se hace mención explícita alguna de la política concreta que se iba a adoptar respecto al arte español contemporáneo:

"Art. 1º. La Junta existente en el Ministerio de Estado asesorará al Ministro en cuantos asuntos afecten a la difusión de la cultura española en el extranjero y al intercambio científico, literario y artístico. Asimismo, podrá proponer al Ministerio aquellas medidas que crea pertinentes para la intensificación de nuestras relaciones culturales con el extranjero.

Art. 2º. Los fines esenciales de la Junta son:

a) La enseñanza española en el extranjero, especialmente a aquellos países de mayor colonia española.

b) La creación de cátedras de español y centros de cultura superior española en el extranjero.

c) El intercambio científico, literario y artístico mediante cursos, conferencias, congresos, etc.

d) La difusión del idioma español por medio del libro y las publicaciones periódicas en el extranjero" (41).

La primera configuración de la Junta quedó constituida en sus puestos principales de la siguiente manera: Ramón Menéndez Pidal, como Presidente, y Gregorio Marañón y Blas Cabrera, como vicepresidentes. Esa cúpula de poder se vería asesorada por un amplio cuerpo de vocales natos y electivos; entre los primeros, siempre estarían los Subsecretarios de Estado y de Instrucción Pública, el Director General de Bellas Artes, el Director de Política y Comercio del Ministerio de Estado, así como el Secretario Técnico de la Sección de Relaciones Culturales.

Entre los vocales electivos encontramos a muchos representantes de la intelectualidad española, esa generación que, tras adquirir prestigio en los diversos campos de la cultura, coparon los puestos oficiales de la República; los más significados de esa primera nómina eran Gustavo Pittaluga, Alberto Jiménez-Fraud, Julio Casares, Américo Castro y Sánchez Cantón. Finalmente, Lorenzo Luzuriaga era designado como Secretario de la Junta.

A lo largo del lustro republicano, la Junta de Relaciones Culturales se hará más eficaz por un sistema de actuación que contaba, de manera novedosa, con la participación activa de los máximos representantes políticos de la República en el exterior. Así, por ejemplo, a partir de la Exposición de Copenhague - con Ginés Vidal y Saura -, en las capitales europeas donde se proyecte y/o realice una Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos será decisivo el papel desempeñado por los Ministros de España, que hoy se conocen como embajadores.

Así estaba re-estructurada la Junta de Relaciones Culturales cuando la Sociedad de Artistas Ibéricos se dirigió a ella, en otoño de 1931, con la intención de materializar el que llegaría a ser uno de sus objetivos centrales entre 1931 y 1936, el desembarco en Europa a bordo de la República. Esta aspiración aparece ya recogida de forma extensa en

un texto de la Sociedad de Artistas Ibéricos desconocido hasta ahora y fechado en ese mes de octubre de 1931:

"La SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS, que tiene como misión fundamental el dar a conocer en España las tendencias modernas que representan un valor vivo... se propone, ahora - recogiendo la atención que suscita fuera de España, su posible aportación al movimiento que, universalmente, está produciendo, en arte también, una honda transformación - organizar en el extranjero, con la cooperación de la Junta de Relaciones Culturales, una serie de exposiciones que den a conocer el arte español actual, rigurosamente ignorado la mayor parte de las veces.

La S.A.I. (sic) tiene el propósito de hacer una escrupulosa selección de obras y realizar en París una primera Exposición durante los meses de febrero a marzo del próximo año...

La S.A.I. (sic) hace gestiones actualmente para llevar después la Exposición a Londres y a algunas de las ciudades del Rhin probablemente Düsseldorf o Colonia" (42).

Desde ese primer momento (octubre de 1931) surge en el comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos la idea de exponer en París, consciente de que la capital francesa seguía siendo el lugar idóneo para la consagración internacional de la SAI, por lo que se planteaba como fecha de celebración la primavera de 1932, si bien innumerables dificultades harán que ésta no se produzca hasta febrero de 1936. París... pero también el resto de Europa, porque siempre estuvo presente la aspiración a inaugurar esa Exposición por otras capitales europeas en un programa itinerante que podía durar muchos meses. Por último, debemos hacer notar una diferencia esencial de actitud - y de amplitud de miras - respecto a los contenidos que se encuentran en el *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos* de 1925, donde se había afirmado la intención de exponer "cuanto de interesante produce, fuera de aquí y aquí, el esfuerzo de los artistas de esta época" (43). Si en ese ya lejano año 1925 se trataba únicamente de importar el arte nuevo a

Madrid, las esperanzas que albergan en 1931, de poder contar finalmente con mayores medios económicos y apoyos institucionales, les llevan a plantear las actuaciones futuras en sentido contrario, sin olvidar la actividad dentro de la Península, pero organizando actividades en diferentes países de Europa.

El texto al que hemos hecho referencia más arriba - y que, por su claridad expositiva y contenido, debemos considerar como un manifiesto - debió parecer a las autoridades culturales de la República interesante pero poco concreto, por lo que se les solicita una declaración de intenciones más detallada, que firmarán el 31 de octubre Manuel Abril y José Blanco Soler, quienes en esos meses constituían todo el Comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos:

"La Sociedad de Artistas Ibéricos... quiere, al volver a constituirse en estos días, responder a una exigencia que, siendo vital para España y para la Cultura del arte, no está representada ni atendida por ninguna agrupación de las que existen.

Sólo dos Agrupaciones atienden en España el arte plástico: la Sociedad de Amigos del Arte y la Asociación de Pintores y Escultores. La primera consagra sus esfuerzos a las artes del pasado y a manifestaciones más históricas que artísticas. La Asociación de Pintores y Escultores no agrupa en su torno a sus socios por normas de arte y estética, sino pura y simplemente por motivos profesionales sin criterio selectivo; y... por los nombres de la casi totalidad de sus adheridos, representa esta Asociación, dentro del arte en España, un arte tradicional de extrema y parcial derecha.

Viven, pues, en España sin representación corporativa más de dos terceras partes de la producción española, dándose la circunstancia de que... se encuentran comprendidos todos los productores de arte que, siendo varios y diversos entre sí, producen, sin embargo, todos ellos, ateniéndose a las normas que hoy por hoy constituyen en el mundo la personalidad de nuestros días... nuestra Sociedad actúa porque existe

una misión - la que ella quiere cumplir - fundamental y vitalísima, que está en la actualidad abandonada porque los demás no la cumplen...

Particularmente ahora nos dirigimos a Vds., por querer iniciar nuestra campaña de momento con un acto de importancia capital, que por igual enaltezca al arte español y a España. Nada, a nuestro juicio, mejor para lograrlo como llevar a París, a Londres, a Berlín - a donde pueda interesar y sea posible - una Exposición coherente y ordenada de todo el arte español que vive y que progresa en estos días acorde con las normas europeas.

Por 'normas europeas' entendemos aquello que, siendo de la historia del momento, pertenece además a las leyes de una ciencia estética eterna...

Nosotros, pues, resumiendo, creemos poder representar toda una franja amplísima de arte, un vital movimiento de arte:

1° = Que es histórico; que no es caprichoso ni arbitrario.

2° = Que es estético; que obedece a unas normas generales comunes a todos nosotros, y que homogeneiza el grupo.

3° = Que recoge y asume al formarse la representación de un número crecidísimo de artistas que tienen ya valor en todas partes.

Creemos, por lo tanto, que nuestra actuación entra de lleno dentro de los propósitos culturales e internacionales de esa Junta, y quisiéramos, por tanto, que esa Junta amablemente nos concediera la ayuda necesaria para llevar a cabo nuestros planes..." (44).

El 14 de noviembre la Junta de Relaciones Culturales, cada vez más interesada, emite un documento en el que acuerda "prestar desde un principio el apoyo material y moral necesarios, condicionado a la presentación de un plan detallado de organización así como de la indicación de los artistas con que cuenten para llevarlo a cabo" (45). Como se puede apreciar, la Junta, la República en definitiva, habían optado seguramente por la solución menos complicada para ellos, esto es, patrocinar las actividades de una entidad que, como la Sociedad de Artistas Ibéricos, se encargaría de todo lo demás, esto es, la

planificación, organización y puesta en práctica de sus propias exposiciones de arte español. Curiosamente, en este punto podría haber coincidido con la actitud que podía haber mostrado la dictadura hacia la misma Sociedad de Artistas Ibéricos (46).

Como es lógico, el siguiente documento tampoco se hizo esperar demasiado tiempo, dada la importancia de lo que estaba en juego para la Sociedad de Artistas Ibéricos: convertirse en el organismo que representara por toda Europa al arte español moderno de la Segunda República. Por ello, los contenidos del texto - el tercero que enviaba la SAI en pocas semanas - se estructuran de manera sistemática: en primer lugar, un cuerpo dispositivo inicial, donde se aclara lo que la Sociedad de Artistas Ibéricos entiende por arte, arte moderno, público y Estado español en relación con el resto de Europa. Tras dibujar ese panorama, la Sociedad de Artistas Ibéricos se ofrecía como medio de establecer la necesaria sintonía entre ambos términos, puesto que la SAI se encargaría de modernizar, a través del arte más actual, la imagen de la República, tan necesitada, al comienzo de su andadura histórica, de respaldo internacional:

"... La primera condición para que un arte pueda ser apreciado en su valor - sea el que fuere - consiste en que todas sus obras obedezcan al mismo concepto estético, aunque luego, una a una, sean todas ellas tan diversas como diversas las personalidades que las creen. La homogeneidad estética entre las obras de una misma Exposición es, pues, condición imprescindible...

El 'arte moderno' - tomado con la amplitud que damos a esta palabra - sólo considera dividido el campo del arte... en dos grupos: uno, el arte 'plástico' por antonomasia; otro, el arte 'extraplástico' o arte de 'asunto'... Exponer, pues, los dos artes, en heterogénea mezcla, va en perjuicio o del uno o del otro. Más en perjuicio, desde luego, del arte plástico, puesto que la sensibilidad de la masa, no sólo no está acostumbrada a enfocar el arte nuevo como debe, sino que tiene todo su

automatismo psíquico hecho - por insistencia secular - a la polarización o enfoque opuesto.

Puede afirmarse, en reglas generales, que el público no ve nunca... lo que hay en él de plástico, sino lo que hay de anécdota, o lo que hay de manual habilidad. Esa circunstancia se agrava al tratarse del arte moderno, porque el arte moderno prescinde casi siempre de ambas cosas: de la habilidad externa y de la anécdota...

El arte en nombre del cual estamos hablando nosotros, es un arte aceptado en todo el mundo... en la evolución del arte y de la estética, representa el movimiento de que hablamos el único que tiene condiciones - fundamento teórico y volumen - para 'hacer época' en la Historia...

Cuando un movimiento espiritual presenta ese bagaje, y presenta semejante consolidación, pasa - querámoslo o no - a la categoría de hecho histórico... Y puesto que las otras naciones, las que van a la cabeza de la civilización, no se inhiben, creemos nosotros, por tanto, que esta Exposición de que hablamos no es una Exposición como otras tantas, sino que es... una cuestión de honra para España. Algo así como el ingreso de España en la Sociedad de las Naciones del Arte y la Cultura de la época" (47).

En un segundo apartado del manifiesto se detalla el plan concreto de la Exposición que proponen a la Junta, en el que participarían artistas que tenían en común dos características, pertenecer al arte verdaderamente moderno y ofrecer un prestigio que, ya consolidado en Europa, contribuiría, sin duda, al éxito de la empresa. Esa primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Europa quedaría dividida, de manera ideal, según cuatro grupos de artistas:

1. "Precursores o pioneers: los que hace treinta años comenzaron a iniciar en nuestra patria los rumbos plásticos del arte" (48). En este apartado, la SAI enumera los nombres de Regoyos, Echevarría, Iturrino, Durrio, Solana, Vázquez Díaz, Evaristo Valle, Arteta, Piñole, Pinazo, Cristóbal Ruiz, Macho, Mateo Hernández, Juan Cristóbal, y los catalanes

Nonell, Vayreda, Mercadé, Canals, Sunyer, Aragay, Apa, Humbert, Mayol, Mir, Pidelaserra, Nogués, Gargallo, Manolo y Casanova (49).

2. "Los que constituyen actualmente la avanzada española en París" (50). Es la lista más breve, pero la más importante por la resonancia internacional de la mayoría de sus miembros: "Picasso, Pruna, Juan Gris, Miró, Dalí, Bores, Cossío, Ismael (González de la Serna), Peinado, González (Julio) y Gregorio Prieto" (51).

3. "Los que, residiendo aquí, fueron conquistando ya prestigio de nuevos maestros... ya sea por sanciones oficiales, ya por asenso de sectores representativos de España..." (52). Se trata de la lista más extensa y reúne artistas tan diferentes entre sí como Pérez Rubio, Joaquín Valverde, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Moreno Villa, Pedro Sánchez, Genaro Lahuerta, Ponce de León, Souto, Castedo, Mateos, Climent, Ángeles Santos, Caviedes, Berdejo Elipe, Mompou, Francisco Domingo, Sunyer, Obiols, Serra, Sisquella, Vayreda, Marqués-Puig, Bosch-Roger, Cossío, Pelegrín, Balbuena, Servando del Pilar, Esteban Vicente, Frau, los escultores Ferrant, Alberto, Barral, Laviada, Díaz Bueno, Planes, Decref (sic), Pérez Mateo, Benet, Andreu, Rebull, Jurñac (sic), y los vascos Guezala, Bicandi, Ucelay, Tellaeche; por último, "Almada y otros portugueses" (53).

4. "Los noveles; aquéllos que prometen y que ensayan, siempre que en todos exista - por supuesto - un mínimo de valía que garantice esa calidad de 'promesa' de que hablamos" (54). Era evidente que en el recuerdo del Comité de la SAI siempre persistió el éxito y la promoción que habían conseguido los jóvenes "ibéricos" de 1925, como Dalí, Bores o Benjamín Palencia. Se trataba, en consecuencia, de insistir en la apuesta de valores aún sin reconocimiento público; en ese caso, se incluyen los nombres de Esteban Vicente, Bonafé, Maortúa, Flores, Garay, Santonja, Esplandiú, Lorenzo Aguirre, Renau, Alvear, Rodríguez Luna, Isaías, Cristóbal, Suárez de Figueroa, Rosario de Velasco, Lola de la

Vega, Marisa Pinazo, Marissa Roësset, Cabanas, Olasagasti, Acín, Díaz Yepes, Aladrén, Mallo (Cristino) y Tolosa (55).

Más tarde veremos, a lo largo de las diversas exposiciones que la Sociedad de Artistas Ibéricos organizó en Europa entre 1932 y 1936, cómo esa lista tan amplia fue cumplida en la medida de lo posible. Pensamos que lo que la SAI pretendía con esa nómina tan amplia era convencer a la Junta, en primer lugar, de que ellos eran quienes mejor conocían la realidad del arte español contemporáneo, y, en segundo lugar, que tenían capacidad para lograr la participación de todos esos pintores y escultores.

III.3.4. NOTAS

- (1) Anónimo. "Sociedad de Artistas Ibéricos", *El Sol*, Madrid, 2-V-1931.

- (2) Guillermo de Torre. "Anales de los Artistas Ibéricos", *El Sol*, Madrid, 27-V-1936.

- (3) *Ibíd.*,

- (4) *Vid.*, apartado II.7.6.

- (5) Dato que aparece en Manuel Abril. "Exposición en San Sebastián de arte moderno", *Blanco y Negro*, Madrid, 20-IX-1931.

- (6) Recordemos que el 23-XII-1928, Giménez Caballero había fundado el primer Cine-club de España, que se mantendrá muy activo hasta mayo de 1931.

- (7) Joaquín Rodríguez de Gortázar. "En San Sebastián. Una Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 91, 1-X-1930, p. 13.

- (8) *Vid.*, apartado III.3.2.

- (9) Manuel Abril. "San Sebastián: los noveles", *Blanco y Negro*, Madrid, 27-IX-1931.

- (10) Por fortuna, se conserva la relación de gastos e ingresos de la SAI para los años 1931-1933, donde ya se recogen las subvenciones que recibió de la Junta de Relaciones Culturales, con las que pudo pagar éstos y otros gastos iniciales. Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep.D, Legajo R-744, Expediente 89.

(11) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep.D, Legajo R-744, Expediente 89.

(12) Manuel Abril. "Exposición en San Sebastián de arte moderno", *Blanco y Negro*, Madrid, 20-IX-1931.

(13) Manuel Abril, "Crónica de arte", *Revista de las Españas*, Madrid, núms. 61-62, sept.-oct. 1931, pp. 443-446.

(14) Lamento discrepar en este punto con el artículo de Concha Lomba. "El nuevo rostro de una vieja bandera: la Sociedad de Artistas Ibéricos en la República (1931-1936)", en *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español en 1925*, MNCARS, Madrid 1995, pp. 87-101. En dicho texto aparece una serie de nombres que, por desgracia para la propia SAI, no acudieron pero que sí menciona Giménez Caballero como ausencias a lamentar: Bores, Cossío, Dalí, Pedro Flores, Gabriel García Maroto, Joan Miró, Pablo Picasso, Pruna, Ismael González de la Serna, Sáenz de Tejada, Uzelay o Viñes. Giménez Caballero estaba aludiendo, con alguna excepción, a los españoles residentes en París. Cfr., Ernesto Giménez Caballero. "El Robinsón entre sus amigos los salvajes ibéricos (2)", *Robinsón literario de España*, núm. 4, *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 119, 1-XII-1931). La presencia de alguno de estos artistas habría quedado recogida, de seguro, en la prensa local o nacional que cubrieron la Exposición y, por supuesto, por los artículos de Manuel Abril.

(15) Manuel Abril, "Crónica de arte", *Revista de las Españas*, Madrid, núms. 61-62, sept.-oct. 1931, pp. 443-446.

(16) Anónimo. "Sociedad de Artistas Ibéricos", *La Voz de Guipuzcoa*, San Sebastián, 16-IX-1931.

(17) Ramón Gómez de la Serna. "El alma de Almada", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 13, 1-VII-1927 y Antonio Espina. "Almada Negreiros", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 3, 1-II-1927.

(18) Sebastià Gasch. "Dos pintores valencianos", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 53, 1-III-1929 y Anónimo. "Genard Lahuerta y Pedro Sánchez" *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 79, 1-IV-1930.

(19) Ramón Gómez de la Serna. "La genial pintora Ángeles Santos, incomunicada en un sanatorio", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 79, 1-IV-1931.

(20) J. Ramón Santeiro. "Maruja Mallo", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 105, 1-V-1931.

(21) Ernesto Giménez Caballero. "El Robinsón entre sus amigos los salvajes ibéricos (1)", *El Robinsón Literario de España*, núm. 3, *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 117, 1-XI-1931, pp. 13-15.

(22) *Ibid.*,

(23) VV.AA. Ernesto Giménez Caballero. Una cultura Hacista: Revolución y Tradición en la Regeneración de España, *Anthropos*, Madrid, núm. 84, mayo 1988.

(24) *Vid.*, apartado III.3.2.1.

(25) Ernesto Giménez Caballero. "El Robinsón entre sus amigos los salvajes ibéricos (2)", *El Robinsón Literario de España*, núm. 4, *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 119, 1-XII-1931, pp. 13-14.

(26) Anónimo. "Conferencia cavernícola. Giménez Caballero, el 'Robinsón', habló a un grupo de salvajes ibéricos", *La Voz de Guipuzcoa*, San Sebastián, 2-X-1931.

(27) *Ibíd.*,

(28) Ernesto Giménez Caballero. "El Robinsón entre sus amigos los salvajes ibéricos (1)", *El Robinsón Literario de España*, núm. 3, *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 117, 1-XI-1931, pp. 13-15.

(29) Ernesto Giménez Caballero. "El Robinsón entre sus amigos los salvajes ibéricos (2)", *El Robinsón Literario de España*, núm. 4, *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 119, 1-XII-1931, pp. 13-14.

(30) Manuel Abril. "Exposición en San Sebastián de arte moderno", *Blanco y Negro*, Madrid, 20-IX-1931.

(31) Manuel Abril. "San Sebastián: los noveles", *Blanco y Negro*, Madrid, 27-IX-1931.

(32) *Vid.*, apartado III.5.2.3.

(33) El único estudio en profundidad es el catálogo *Ramón Acín (1888-1936)*, Diputación de Zaragoza, 1988.

(34) Cfr., A.M. Campoy. *Vida y obra de Genaro Lahuerta*, Valencia, Vicent García, 1979, p. 45.

(35) Una espléndida recopilación de su obra literaria y artística se encuentra en el monográfico de la revista *Poesía*. Vida y obra del portugués José de Almada Negreiros (1893-1970), *Poesía*, Murcia, núm. 41, verano de 1994.

(36) Antonio Espina. "Almada Negreiros", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 13, 1-VII-1927.

(37) Cfr., Adelina Moya. "El arte guipuzcoano entre la renovación y la innovación", *Arte y artistas vascos de los años 30*, San Sebastián, 1986, p. 150.

(38) Giménez Caballero aporta el dato de que el cuadro de Pérez Rubio era un retrato de Rosa Chacel, esposa del pintor. Ernesto Giménez Caballero. "El Robinsón entre sus amigos los salvajes ibéricos (2)", *El Robinsón Literario de España*, núm. 4, *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 119, 1-XII-1931, pp. 13-14.

(39) Supervisada por la Junta Municipal de Exposiciones de Arte del Ayuntamiento de Barcelona, y más en concreto, por su secretario Joan Merli, reunió 53 cuadros de Salvador Dalí - Guillermo Tell ha muerto y Objeto envuelto e hipnagógico -, Doménec Carles, Feliu Elías - La sala de espera y Los Libros -, Humbert, Meifrén, Mir, Nogués, Pruna, Sunyer, Togores y Villà; 13 esculturas de Clarà, Fenosa, Gargallo - Bacante 1931 y Greta Garbo -, Granyer, Manolo y Llimona; así como cerámicas de Llorens Artigas.

(40) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Pcl, Legajo R-1307, Expediente 3

(41) Ministerio Asuntos Exteriores, Legajo R-1729, Expediente 33

(42) Ministerio Asuntos Exteriores, Caja 6289, Legajo 1736

(43) "Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *Alfar*, La Coruña, núm. 51, julio 1925, p. 2.

(44) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep E, Legajo R-746,
Expediente 49

(45) Ibíd.,

(46) Vid., apartado II.7.5.

(47) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep E, Legajo R-746,
Expediente 49

(48) Ibíd.,

(49) Ibíd.,

(50) Ibíd.,

(51) Ibíd.,

(52) Ibíd.,

(53) Ibíd.,

(54) Ibíd.,

(55) Ibíd.,

III.4. EL AÑO CLAVE EN LA EXISTENCIA DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DURANTE LA REPÚBLICA: 1932

III.4.1. DE VALENCIA AL RESTO DE EUROPA

III.4.1.1. INTRODUCCIÓN

El que será uno de los años más trascendentales en la historia de la Sociedad de Artistas Ibéricos se inicia con las reuniones de la Junta de Relaciones Culturales para establecer las bases de su futura colaboración, que puede darse por comenzada el 19 de febrero, fecha de un comunicado que el Ministerio de Estado dirige a Manuel Abril, y en el que se le comunica que la SAI gozaría de la protección estatal; esta nota oficial la convirtió, desde ese momento, en una auténtica privilegiada respecto a otras agrupaciones culturales o artísticas, las cuales o no recibieron subvención alguna o, si ésta llegó, nunca alcanzó la enorme suma que se asignaría anualmente a la Sociedad de Artistas Ibéricos:

"De conformidad con lo propuesto por la Junta de Relaciones Culturales, este Ministerio se ha servido conceder a la Sociedad de Artistas Ibéricos una subvención de 25.000 ptas... a fin de que pueda organizar una Exposición de arte español contemporáneo en París y otras ciudades del extranjero..."(1).

Mientras se concretaba el plan de actuaciones, fechas y lugares de su presentación en Europa, la Sociedad de Artistas Ibéricos es requerida - al igual que había sucedido en septiembre de 1931 desde San Sebastián - por una entidad cultural española de carácter moderno: el Ateneo Mercantil de Valencia, para que se encargase de seleccionar artistas y obras de Madrid y Barcelona con la intención de celebrar en pocas semanas una Exposición en la capital mediterránea.

Para la SAI, dicha oferta le permitía seguir cumpliendo algunos de sus propósitos, entre ellos acabar con la centralización del arte español, conectar el mayor número de provincias posible y, al mismo

tiempo, convertirse en aglutinante en la renovación artística de todas las regiones.

Desde finales de los años veinte, la capital levantina vivía una mayor actividad literaria, con las figuras de Juan Chabás, Rafael Duyos y Max Aub - que colaboraba en *La Gaceta Literaria* de Ernesto Giménez Caballero - y, en menor medida, artística, puesto que apenas podemos mencionar, en 1928, la celebración, en la Sala Imperium, de la Primera Manifestació d'Art Jove, con obras de Pedro Sánchez, Genaro Lahuerta y Vicente Mulet. Al año siguiente, el principal acontecimiento para el arte moderno en Valencia sería la inauguración de un centro de exposiciones, la Sala Blava, que define Juan Ángel Blasco del siguiente modo:

"En 1929 un grupo de jóvenes artistas se reunieron en torno a Fernando Gascón Sirera y pusieron en marcha una galería de arte, que bautizaron inicialmente con el nombre de Blava, la cual sirvió de embrión para la creación de Acció d'Art, vigente de 1933 a 1936. La cuestión de la Sala Blava fue acogida como símbolo del triunfo de las nuevas corrientes estéticas..." (2).

La Sala Blava se inauguró con una Exposición de José Gutiérrez Solana - en la que Ernesto Giménez Caballero actuó como conferenciante - , a la que seguirían otras de Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez, Josep Renau, José Sabino Parra, Francisco Carreño, Manuela Ballester, etc. En 1930, el local fue adquirido por un partido nacionalista, la Agrupación Valencianista Republicana, que mantuvo la política de exposiciones, ejemplificadas en una muestra celebrada en marzo de 1931, "Exposició: pintura, escultura, dibuix", en la que se reunieron obras de Manuela Ballester, Francisco Carreño, Josep Renau, Jiménez Cotanda, Enrique Climent, entre los pintores, y de Vicent Beltrán, Antonio Ballester, Pérez Contel, Francesc Badía y Ricard Roso, como escultores, además de los dibujos de Renau, Salvador Vivó, Francesc Badía, Pérez Contel y Antonio Ballester.

Al comenzar la República, Valencia incrementó su actividad y pese a que se clausuró la Sala Blava (3), un año más tarde comenzaban a editarse dos atractivas revistas culturales, *Murta* y *Alfil*. El nuevo régimen fue recibido con especial entusiasmo entre los artistas valencianos, y así encontramos a Josep Renau, Enrique Climent y Francesc Badia entre los firmantes del Manifiesto de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos (29-IV-1931); del mismo modo, algunos de ellos se incorporan desde esos primeros momentos a las actividades de la renacida Sociedad de Artistas Ibéricos y así en la Exposición de San Sebastián colaboran Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez y Enrique Climent.

De forma paralela, gran parte de esos jóvenes artistas valencianos concentraban su acción en otros dominios, en los del compromiso político con la sociedad de su tiempo, muchos de los cuales integrarían, más tarde, la Unión de Escritores y Artistas Proletarios, antes llamados Revolucionarios, que fundaron intelectuales de ideología comunista en 1932, si bien hasta mayo del año siguiente no publicarían su primer manifiesto (4). A la cabeza de ellos siempre estuvo Josep Renau, quien, además, colaboraba estrechamente en diversas publicaciones de izquierda, siendo *Orto. Revista de documentación social* la más interesante de ese año 1932; en ella figura Marín Civera como director y el propio Renau como redactor gráfico, siendo además el encargado de los interesantes fotomontajes que aparecerán en dicha publicación mensual hasta 1934. Un editorial de su primer número (marzo 1932) se expresa en los siguientes términos:

"... ORTO sale en un momento de franca y decidida lucha por la transformación de pugna con los deseos y sentimientos de una gran parte de la Humanidad... (ORTO) buscará en el Arte, la Ciencia, la Literatura y la Historia, todo lo que haya de más humano y liberal para ofrecérselo al hombre y que le facilite el camino espinoso y oscuro de su liberación...

Que la masa comprenda. Que enriquezca su sensibilidad. Que piense con rectitud. Que proceda certeramente. Eso es lo que pretendemos... Pretendemos hacer un hombre nuevo para una sociedad nueva. El tiempo y la ayuda de los hombres lo dirá"(5).

En ese mismo número de marzo aparece la primera entrega de un importante texto teórico de Josep Renau sobre la esencia del arte moderno y su protagonismo en el seno de una sociedad en vías de transformación social, *Fundamentaciones de la crisis actual del Arte*, que nos muestra a un Renau esperanzado en que las artes españolas, y también las europeas, marchasen por fin al ritmo de los acontecimientos políticos contemporáneos. Considerando el arte como actividad nacida del espíritu, la primera parte del texto es un esfuerzo por aclarar los mecanismos que rigen la actividad humana, si bien Renau consigue lo contrario, creando innumerables frases confusas:

"... El equilibrio humano en el producto genuino de un cierto estado de ordenación racional de esta gran complejidad cósmica de elementos que integran el contenido objetivo de nuestra consciencia colectiva... sólo consideraremos como válidos (sic) aquellos elementos de orden primario que a esta especie de necesidades (sic) responden (economía, sexo), mientras que el segundo sentido sólo correspondería a las necesidades superlativas del espíritu (ciencia, filosofía, arte)..." (6).

Poco antes de concluir el texto, Renau ofrece una definición personal de arte, que debe corresponder, en su opinión, a la alianza entre el espíritu humano y el medio social en el que el artista crea/vive:

"... el Arte tiene que reunir consustancialmente en su contenido... la esencia de todos los elementos que en la escala elemental le preceden, viniendo a ser como la máxima síntesis, como el elemento más específicamente característico del hombre como ente espiritual..." (7).

En conclusión, cuando la Sociedad de Artistas Ibéricos acudió a Valencia, a comienzos de 1932, la ciudad se estaba incorporando al conjunto de focos artísticos más activos de la Península, en donde iban tomando posiciones de avanzada los intelectuales y artistas partidarios de introducir contenidos sociales en sus respectivas actividades, iniciando así una dinámica que sólo se vería interrumpida, cuatro años después, por la Guerra Civil.

III.4.1.2. CRÓNICA DE LA EXPOSICIÓN

Como prueba de ese creciente dinamismo del arte valenciano, que lideraba la generación más joven, fueron algunos miembros de ésta quienes, primero, concibieron la idea de una Exposición de arte español moderno, y segundo, llevaron a cabo las gestiones necesarias para que aquélla se hiciera realidad, contactando con los miembros del Ateneo Mercantil, institución que posteriormente se dirigiría a la Sociedad de Artistas Ibéricos:

"Unos jóvenes artistas valencianos, sensibles a la hora actual, organizan una manifestación de arte novecentista, que será elocuente demostración - verbal y plástica - de los ibéricos que vibran en el pulso de nuestro tiempo.

El Ateneo Mercantil... patrocina esta manifestación, este esfuerzo por realizar el concepto artístico de Valencia, situándola cara al devenir, en la órbita estética de nuestro tiempo.

Esta manifestación no tendrá carácter localista, sino que a las aportaciones de aquí - unos ya bien conocidos en España y en el extranjero, Pinazo, Sánchez, Lahuerta y Climent, y otros irrevelados - irán unidas obras de los mejores pintores y escultores actuales, principales elementos de la Sociedad de Artistas Ibéricos" (8).

La lista de participantes en esa segunda "presencia" de la Sociedad de Artistas Ibéricos durante la República - celebrada del 14 febrero al 6 de marzo - ha sido recogida por Concha Lomba (9) de manera exhaustiva, y comprende 78 óleos, 25 esculturas y 11 dibujos (10) que pertenecían a un total de 47 artistas. En primer lugar, la SAI quiso dejar bien clara la triple procedencia de los participantes - Madrid, Barcelona y Valencia -, seleccionado cada uno de ellos por diversas razones, como veremos a continuación.

El contingente de artistas valencianos fue, de largo, el más numeroso, hecho éste que obedece a los deseos de identidad entre arte y público, así como a la voluntad de afirmar la importancia de la actividad artística en Valencia: Pedro Sánchez, Jenaro Lahuerta, Manuela Ballester, José y Marisa Pinazo, Fernando Cabedo Torrents, Jiménez Cotanda, Esbert Arcos, Josep Renau, Ruperto Sanchís, Vicente Beltrán, Ricardo Boix, Pérez Contel, Luis Mora Cirujeda, Vicente Muñoz, Luis Roig, José Américo, Salvador Dunar y Mellado Quinot, pintores, y Armando Ramón, A. Ballester, Ernesto Marco y Vivó, escultores (11).

El grupo procedente de Barcelona presenta una nómina de artistas muy reveladora de que las relaciones entre la SAI y una gran parte del arte catalán iban a ser durante la República - como había sucedido en la dictadura - como mínimo, poco amistosas. En la Exposición de la SAI en Valencia sólo están presentes cinco (12), si incluimos al madrileño Ferrant, asentado desde hacía años en Cataluña: Joaquín Sunyer y Ángel Ferrant - que en esos años residía en Barcelona, donde trabajaba como profesor en la Escuela de Bellas Artes -. Ambos habían formado parte, cada uno de distinta manera, en la primera Exposición de la SAI, en 1925; junto a ellos, Francesc Domingo, Obiols y Planells (13), artistas que practicaban un repertorio bastante interesante de posibilidades, desde los realismos de nuevo cuño de Domingo al surrealismo de Planells, pasando por el noucentisme tardío que encarna Obiols.

En tercer lugar, Manuel Abril enumera la selección de artistas que residían en Madrid: Bonafé, Timoteo Pérez Rubio, Daniel Vázquez Díaz, José Gutiérrez Solana, Rosario de Velasco, Miguel Prieto, Francisco Santacruz, Cristóbal (Ruiz), Florit y Arronte (14). Finalmente, el arte vasco quedaba escasamente representado con la sola presencia de Jenaro Urrutia.

En el transcurso de la Exposición hay que resaltar dos hechos que enriquecieron el conjunto de obras de pintura y escultura; se concedió, en primer lugar, un papel destacado a la música: la Orquesta Valenciana de Cámara ofreció un concierto el 23 de febrero, acto que debía ser culminado con la participación del Teatro Artístico de Moscú (15) en la clausura de la muestra, si bien al final no se pudo contar con éste último, por lo que, en su lugar, el Cuarteto Valenciano ofreció un concierto. A modo de curiosidad, conocemos la música que sonó en esta Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos: composiciones de Maximilien d'Osten Sacken, J. Wintel, Felix Blumenfeld, M. Palau Boix y Debussy (16).

Ese protagonismo de la música, tan presente siempre en la sociedad valenciana, también se situaba en sintonía con uno de los objetivos primordiales de la Sociedad de Artistas Ibéricos desde su reaparición en 1931, que aspiraba a mostrar una globalidad del espíritu moderno que se reflejara no sólo en las artes plásticas, como se hacía notar en la primera noticia que conocemos de la SAI durante la República:

"... seguirán inmediatamente (de seguro, antes del verano) exposiciones de pintura y escultura, conferencias, conciertos de música de cámara, etc." (17).

Junto a la música, las conferencias fueron el segundo centro de interés que rodeó a la Exposición. Desde aquel primer certamen de 1925,

la SAI siempre se había impuesto la necesidad de ilustrar, por medio de charlas divulgativas, la realidad de ese arte español que mostraba en sus salas; en cierto modo, permanecería desde esa presentación inicial como una obligación, por lo que, cuando reapareció la SAI en San Sebastián, de nuevo se celebraron conferencias (18), que serán más numerosas con motivo de la Exposición de Valencia, puesto que, en el breve plazo de tres semanas, se pudo escuchar a Juan Chabás, escritor valenciano de creciente fama ("Razón de ser de la pintura valenciana", 18-II), a Manuel Abril ("Arte y naturaleza o La puerta del Arco Iris", 21-II) y al también escritor Benjamín Jarnés ("Servidumbre de la pintura", 28-II). Esto por lo que respecta a las conferencias que se pronunciaron, a las que se deberían haber sumado otras dos, pero que finalmente no llegaron a concretarse, a cargo de Andrés Ovejero, catedrático de historia del arte en la Universidad Central de Valencia, y Cipriano Rivas Cheriff, quien había sido Premio Nacional de Literatura en 1931 (19).

III.4.1.3. ACOGIDA DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN VALENCIA

¿Cómo fue recibida la Exposición que la SAI organizó en Valencia? Desde Cataluña, Vicens Genovés Amorós aplaude, en términos generales, el acontecimiento, pero lamenta la desigual calidad de las obras presentadas y la ausencia de un espíritu común, es decir, termina definiendo la muestra como un amplio repertorio eclecticista:

"... A mí no me parece mal que expongan juntos Sunyer, Solana, Rosario de Velasco o Lahuerta; lo que veo mal es la falta de un programa orgánico, de unas normas que faciliten la orientación al público medio. Y, en segundo lugar, la presencia de obras impresentables, junto a otras buenas.

La Exposición tiene apuntes de Salón de Otoño, heterogénea para un público poco entendido...

Han venido conferenciantes: Manuel Abril, Juan Chabás, Benjamín Jarnés y otros. De todos modos, parece que al público hay que orientarlo visualmente más que por procedimientos de oratoria" (20).

La revista gráfica más importante de Valencia en ese momento, *Semana Gráfica*, prefiere adoptar un tono paternalista tantas veces utilizado por esa generación de críticos de arte que identificaban el "buen arte" con la belleza y la verdad y que, por lo general, siempre acababan definiendo el arte nuevo en términos de carencia de originalidad:

"Fui creyendo asistir a una revolución y me encontré con una reunión de buenos chicos, modositos, estudiosos, atados aún a los prejuicios de la Academia. Repasé una y otra vez la exposición y no logré hallar la obra de escándalo...

Desde luego, estamos en un período de evolucionismo y las estridencias son propias de tales momentos. He visto fervores de juventud, nuevos credos, un postulado contra la llamada escuela impresionista, culto al volumen y a la forma, parece surgir del novecentismo, contraste del anterior desprecio por el dibujo a cambio de la luz, pero confieso que esperaba ver, sobre todo en las filas de leva, demostraciones de franco y premeditado escándalo... La impresión de la exposición... es de un paso atrás en la historia de la pintura, un tornar hacia las tintas tenebrosas, al dibujo recortado, a ciertos hieratismos de pretéritas escuelas. Hay en aquellas salas, salvo contadas excepciones, un ambiente de arcaísmo..."(21).

Esa misma opinión, de aceptación general no exenta de algún reparo, aparece en *Las Provincias*:

"... A decir verdad, ya resultan un tanto obsoletas algunas obras allí expuestas. Los modernistas de 1900, los neo-impresionistas, vanguardistas, novecentistas, tienen cierto sello informe en concepción,

en impresión de colorido, que da a las exhibiciones cierto aire de sabor socialista.

El que sabe hacer suya la materia, a la vez que sabe amoldarse a las exigencias de la misma, ése será el que produzca la obra libre de arte. Y ahí está la audacia.

En el Ateneo hay obras bellas y personales, que por sí solas bastan para recrear la vista y el ánimo. Otras, en cambio, confunden la libertad con la indecencia..." (22).

Entre las crónicas más favorables a la muestra encontramos la de J. Bort-Vela quien, ante la producción de José Pinazo, Pérez Rubio, Solana, Vázquez Díaz o Rosario de Velasco, establece un paralelismo con el arte renacentista italiano:

"Valencia renace de un pasado de fin de siglo, forja una nueva espiritualidad artística. Que del carnaval del ayer impresionista nos vuelve ahora con una cuaresma de austeridad rígida.

Este Novecientos es sinónimo de aquel Cuatrocientos precursor de otro Renacimiento. En Valencia aparece congregada por un momento la efervescencia renovadora de España...

La geometría de ayer, como la de hoy, es punto de método ordenado de las artes..." (23).

El artículo concluye en un tono drástico, adoptando el propio lenguaje la solidez y rotundidad del aspecto que ofrecía la mayoría de los cuadros presentes en la Exposición:

"Clasicismo es geometría. Musicalidad, decadencia. Ha renacido un arte puro, porque se ha comenzado a medir y a contar. A la memoria, freno; a la inteligencia, paso" (24).



José Pinazo, *Naturaleza en silencio*.

Paradero desconocido

La Exposición también recibió duros ataques, entre los que se destaca José Manaut Nogues, autor de una crónica sin desperdicio que publica *El Mercantil Valenciano*. En primer lugar, ofrece su versión propia de las razones que han motivado la celebración de esta muestra, entre las cuales enumera la influencia que, según José Manaut, habría ejercido el escritor Max Aub sobre los medios valencianos para conseguir que dos de sus amigos, los pintores Jenaro Lahuerta y Pedro Sánchez, volvieran a presentarse ante el público de su ciudad:

"... un señor - protector por más señas de dos artistas -... llamado Max Aub, nos habló en cierto anuncio de lo que iba a ser la tal 'manifestación de arte'...

Nos encontramos ante el hecho de que los dos artistas protegidos por los palatinos señores de Güell y aristocracia monárquica catalana, necesitaban volver a su tierra para mostrar sus avances a su juicio - al nuestro su enorme retroceso en lo que creen su arte - y con la asistencia de su protector y empresario, Max Aub, se forjó el proyecto...

Desde luego, el señor Max Aub, que dice que no constituye la pretendida manifestación 'cartel de desafío', no hace otra cosa que meterse sin nombrarlos con los maestros valencianos, y especialmente con Sorolla, y nos habla de que el mundo anda y que nuestros artistas se quedarán atrás..." (25).

De idéntico modo, se expresa abiertamente en contra de Manuel Abril, como principal responsable de la Sociedad de Artistas Ibéricos, al que acusa de menospreciar al público valenciano intentando engañarlo:

"... Después, el señor Abril, que en el semanario 'ilustrado de Luca de Tena' se esfuerza inútilmente en convencer a la gente que es bello lo que es feo, y de buen gusto lo banal y majadero, prologa, como dijimos, el Catálogo, y en su prólogo dice cosas que nos han hecho mucha gracia.

El señor Abril comienza su alegato diciendo: 'Unos cuantos muchachos valencianos han pedido a la Sociedad de Artistas Ibéricos el envío de lienzos y esculturas para la presente, etc.'... ¡Unos cuantos muchachos! El tono despectivo es evidente... equivale a ¡unos pobres muchachos!..." (26).

Tampoco salían bien parados los artistas que exponían bajo el patrocinio de la SAI, si bien nos referiremos a esas opiniones en el apartado siguiente, cuando analicemos las propuestas artísticas que fueron reunidas en aquella ocasión. La crónica de José Manaut concluye con un llamamiento a la juventud y al público valencianos, a los que avisa para que no se dejen engañar por esa maniobra de pretendido arte moderno que, en su opinión, representa la Sociedad de Artistas Ibéricos:

"... Y cerramos estos comentarios llamando al buen sentido de la gente joven, porque bien está que tenga inquietudes, que aspire a hacer otro arte distinto al que hizo Sorolla... Piensen, mediten que no pueden cerrar los ojos a la verdad, a la vida, y que la vida que ellos intentan

reproducir no es tal vida, sino es la muerte, ya que supone la negación del movimiento y del color.

... Valencia, por sus características, hoy se encuentra situada respecto a la cultura media de arte, por encima de Madrid y Barcelona.

Existe en el pueblo, principalmente entre los obreros, los estudiantes, entre la pequeña burguesía y los trabajadores intelectuales, un estado de cultura artística que supera la de Madrid y Barcelona.

Por manera: que no olviden cuando hablen ante el público valenciano, que éste por regla general, sabe más de arte que los propios visitantes que amablemente pretenden encauzar en esta ciudad, en esta región, movimientos que han de chocar, no contra preocupaciones, sino contra un estado de cultura que tiene por base el concepto de la filosofía racionalista y una retina perfectamente educada" (27).

Como analizamos más adelante, la Sociedad de Artistas Ibéricos, al no poder contar con el importante colectivo de españoles residentes en París, apadrinó esa nueva figuración, existiendo, como afirma el propio Manuel Abril, la clara voluntad de presentar un conjunto coherente que estableciera, de forma natural podríamos decir, la transición entre la generación de pintores consagrados - Vázquez Díaz, Solana, José Pinazo - y la de jóvenes promesas del arte español contemporáneo - Rosario de Velasco, Genaro Lahuerta o Pedro Sánchez -, a los que la SAI apadrinará en las exposiciones que organice en Europa, como las de Copenhague o Berlín:

"... Es síntoma de cultura generosa abrir los brazos y las puertas para acoger a los muchachos que trabajan, llenos de actividad y abnegación, persiguiendo el logro de un arte que lleva siempre las de perder, pues boga contra corriente en vez de ir buscando con adulaciones meretrices el éxito y el provecho de aquéllos que abran la bolsa.

Todo el que comienza en serio su carrera, cambiando los halagos de lo consabido, merece ayuda y aliento más que ataque. Cuando ocurre, como ahora, que son más los aciertos que los yerros, el acto del Ateneo

Mercantil equivale a una demostración de cultura generosa; cultura porque facilita el paso a los que deben llegar al puesto de prestigio que merecen; generosa, porque la ayuda a este género de arte atrae siempre ataques serios de esa guardia imperial que no se rinde por más que viene haciendo, eternamente, el más insistente ridículo" (28).

III.4.1.4. ANÁLISIS DE LOS LENGUAJES PRESENTES EN LA EXPOSICIÓN

Debemos considerar un acierto la propia denominación de la muestra, Pintura Novecentista, que alude principalmente a la voluntad de pertenecer a la actualidad, a ese Novecientos, si bien podría ser puesto en relación con una cierta simpatía hacia por el movimiento italiano homónimo, en la idea básica de una moderna estética del orden, de un clasicismo renovado. De hecho, en la única crónica gráfica de cuadros que estuvieron presentes que hemos encontrado, se repite la presencia de un arte bastante homogéneo en esa misma dirección. En *Semana Gráfica* (29) se reproducen cinco cuadros, todos ellos de apariencia similar. Dos eran de los considerados por la misma Sociedad de Artistas Ibéricos como precursores de la vuelta a la figuración en España, José Gutiérrez Solana (*Bodegón*) y Joaquín Sunyer (*Niños en la playa*); el resto era de los tres artistas valencianos con mayor proyección, nacional e internacional, en esos momentos: José Pinazo (*Naturaleza en silencio*), Genaro Lahuerta (*Retrato de Max Aub*) y Pedro Sánchez (*La buena madre*).

En consecuencia, la Exposición de la SAI en Valencia agrupa a los artistas en dos generaciones paralelas pero entre las que se establecía una continuidad natural; era un presente en el que se reunían pintores procedentes del pasado inmediato, como el grupo formado por Solana, Vázquez Díaz, Sunyer y José Pinazo, y pintores que se proyectaban decididamente hacia el futuro, entre ellos Rosario de Velasco, Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez o Marisa Pinazo, hija de José Pinazo y, por lo

tanto, artista que encarnaba mejor que ningún otro esa transición entre los diferentes tiempos del arte español contemporáneo.

Antes de entrar en detalle con alguno de estos artistas, debemos resaltar que la selección que se realizó desde Madrid ofrece una imagen clara de una de las tendencias estéticas que promovía el Comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos, como era el abanico de las nuevas figuraciones, procedentes éstas tanto de la tradición renovada como de la más estricta contemporaneidad europea; de hecho, muchos de esos nombres constituirán desde ese momento un núcleo importante en las sucesivas Exposiciones de la SAI: Timoteo Pérez Rubio, Daniel Vázquez Díaz, José Gutiérrez Solana o Rosario de Velasco.

Solana presenta dos bodegones que suscitaron reacciones contrapuestas; para José Luis Almunia, "queda en mí la impresión de Gutiérrez Solana como punto de conexión con el pasado, si clasificamos a este pintor entre las filas vanguardistas. Su paleta acusa una dinastía española hija de Zuloaga y cuyos antepasados habría que buscar en la antigua escuela castellana..." (30).

En cambio, José Manaut las considera un ataque a la tradición pictórica levantina, plena de color y luz, que había sabido sublimar, según este mismo escritor, la extensa producción de Joaquín Sorolla; por todo ello, entiende las obras de Solana, al igual que hará con la de otros miembros de esta muestra, como un engañoso intento de hacer perder el rumbo a los jóvenes artistas valencianos:

"... Gutiérrez Solana aporta a este concurso dos bodegones, y en ellos acusa la persistencia de su técnica sucia, desagradable... Nosotros afirmamos sencillamente que cualquier muchacho de los que principian sus estudios en la Escuela de Bellas Artes pinta mejor dicho elemento que lo pintó Gutiérrez Solana..." (31).

Del mismo modo, tampoco apreciaba la obra que presentaba Daniel Vázquez Díaz (*Retrato de mi madre*), de la que afirmará:

"Nada, absolutamente nada significa este cuadro para los valores del arte español" (32).

Por el contrario, escritores menos condicionados por ciertos prejuicios localistas o nacionalistas, sí concedían que con ese cuadro, "Vázquez Díaz... aporta una nota enjundiosa, rotunda y determinada. Su ruta es clara, así como su propósito. Llama la atención el constructivismo de su dibujo y la severidad de su paleta, afirmando una técnica de la que ha dado constantes pruebas y pensar firme..." (33).

El tercer *senior* que estuvo presente en la muestra fue el catalán Joaquín Sunyer, al que se recibe con afecto:

"Valor desconocido en Valencia y del que había verdadero interés en admirar, expone dos lienzos titulados *Niños en la playa* y *Niña con cestillo de uvas*. Las obras de este artista tienen una atrayente delicadeza dentro de su escuela expresionista, con un lejano tinte del arte y colorido de las antiguas tablas..." (34).

Desde Valencia, se les sumaba un cuarto componente, José Pinazo. Nacido en 1879, había obtenido diversas recompensas oficiales, como las medallas de segunda clase, en la Exposición Nacional de 1912, y de primera, en la edición de 1915. Pertenecía a una saga de artistas de importancia, siendo su padre, Ignacio Pinazo y su hija, Marisa, también pintores de notable fama. Además, José Pinazo se encontraba en el apogeo de su carrera tras haber realizado en 1930 una de sus composiciones más célebres, *Nosotros*, un retrato de la familia del artista en el que confluyen diversas vetas de clasicismo modernizado, conexión con los nuevos realismos europeos y, como apunta Javier Pérez Rojas, la

persistencia del espíritu Art-Déco tan en boga entre los artistas valencianos y españoles (35).

En la Exposición de la SAI en Valencia, Pinazo presenta dos bodegones de contornos y volúmenes precisos, que le garantizaban el aplauso de la crítica:

"... Un continuo inquirir ha sido su vida en el taller, en sus viajes, en sus exposiciones. Siempre joven, ha vibrado constantemente en él un afán de figurar en las avanzadas de lucha y estudio, y ello es prodigioso, digno de admirar. Cuando con la vida y los años se ha logrado la afirmación de un nombre... y se trabaja con el mismo afán que el estudiante pundonoroso combate por lograr una oposición todo elogio es débil, toda alabanza es merecida.

Los dos cuadros de Pinazo titulados *Naturaleza en silencio* son delicados estudios de una elegantísima modernidad..."(36).

Junto a estos cuatro pintores consagrados, la Sociedad de Artistas Ibéricos contribuyó a la promoción de jóvenes valores, entre los que sobresalen la madrileña Rosario de Velasco y los valencianos Pedro Sánchez y Jenaro Lahuerta. La joven artista madrileña fue quien presentó el mayor número de obras (*Autorretrato, El baño, Virgen, Juguetes*, entre otras), que la crítica coincidió en calificar de "clásicas":

"Un aroma de clasicismo en los paños y el color, con entonaciones tranquilas y al mismo tiempo dotadas de poderosa atracción, tienen los cuadros de Rosario de Velasco. *El baño, Madona y Autorretrato* podían clasificarse, entre las notas grises de esta exposición, como lo más reposado, y a pesar de su proclama revolucionaria, también de cierto tinte arcaico, que como paradoja se compaginan perfectamente con las normas modernas. Su lienzo titulado *Juguetes* entra más de lleno en los propósitos de la escuela..." (37).

Ella, y el arte que encarna, serán una de las grandes apuestas de futuro de la Sociedad de Artistas Ibéricos, pocos meses antes de su primer éxito de importancia, la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932, cuando recibe medalla de segunda clase por su cuadro *Adán y Eva*, a la que no es ajena de ninguna manera la propia SAI, que había logrado introducir alguno de sus miembros en los Jurados.

Respecto a los valencianos Pedro Sánchez y Genaro Lahuerta, también eran suficientemente conocidos por la Sociedad de Artistas Ibéricos y, en general, por el público madrileño, debido a exposiciones como las que ambos habían realizado en 1930 en las salas del periódico *El Heraldo de Madrid* (38); en aquella ocasión, el catálogo había sido escrito por Juan de la Encina y se pronunciaron conferencias de Manuel Abril, Juan Chabás y Benjamín Jarnés, precisamente los mismos que se encargarán de ese apartado divulgativo en esta Exposición de la SAI en Valencia.

El arte de ambos, Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez (también conocido como Pedro de Valencia), se convierte en el símbolo de la renovación del arte valenciano, y la creciente fama que estaban ganando - p.ej., en 1930 Lahuerta había sido invitado a participar en el Instituto Carnegie de Pittsburg, entidad que celebraba importantes certámenes internacionales de arte - no hizo sino convertirles en el centro de la polémica en torno al futuro del arte valenciano y el papel que le correspondería a la tradición que encarnaban Sorolla o Cecilio Pla.

Arriba hemos visto la hostilidad hacia estos dos pintores que mostraba el sector más conservador (39), pero también hubo lugar para las crónicas favorables, como la de Almunia:

"... Pedro Sánchez y Genard Lahuerta, gonfaloneros del novecentismo en Valencia, fueron apreciados por mí en ocasión pasada, con motivo de su última exposición en la Sala Blava, como muchachos de talento. El tiempo ha confirmado mi diagnóstico y él también purificó un

tanto las preocupaciones de estos dos pintores, distanciándoles más en sus tendencias. Lahuerta marcha por sendero de francas modernidades, aunque de cuando en cuando titubee, como sucede en el retrato de Max Aub, cuya cabeza recia e interesante, dibujada con el consejo del natural, no obedece al mismo criterio de las manos en armonía con la obra por él perseguida, afirmada en sus dos cuadros ecuestres y en marinero, tocador de bandoneón.

Pedro Sánchez se robustece en la marcha de su manera, y acaso más seguro que su compañero asevera en sus obras una resuelta convicción..." (40).

Por último, y frente a la riqueza de posibilidades que hemos observado en los cuadros, la escultura que los acompañó - 25 obras (41) - no tendría tanta repercusión; además, apenas existen datos respecto a esas obras. Desconocemos el envío de Ángel Ferrant, aunque sí disponemos de mayor información por lo que respecta a los escultores valencianos: la mayoría de ellos, como ha estudiado y reproducido en imágenes Juan Ángel Blasco (42), trabajaba en términos de figuración renovada, en ese inmenso abanico que se abría entre la sensualidad del francés Maillol y la austera rotundidad de planos de Victorio Macho: Armando Ramón (*Retrato del escultor Boix*), Ernesto Marco o Vivó, artista que había fallecido poco tiempo antes.

Por el contrario, existe una intención diferente en los otros dos escultores que acudieron a la Exposición que estamos comentando: Antonio Ballester, que se movía entre el Art-Déco y un post-cubismo decorativo, presenta dos figuras de monjas, mientras que Luis Mora Cirujeda ofrecía ejemplos de su trabajo con la chapa recortada.

III.4.1.5. NOTAS

(1) Archivo General de la Administración, Serie Asuntos Exteriores,
Caja 11.031

(2) Cfr., Juan Ángel Blasco Carrascosa. *La escultura valenciana en la Segunda República*, Ayuntamiento de Valencia, 1988, p. 101.

(3) Francisco Agramunt. "La Sala Blava", *Címal*, Valencia, núms. 19-20, 1983.

(4) Anónimo. "Llamamiento de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios", *El Pueblo*, Valencia, 7-V-1933.

(5) Orto. *Revista de documentación social*, Valencia, núm. 1, mar. 1932, p. 1.

(6) Josep Renau. "Fundamentaciones de la crisis actual del Arte", *Orto. Revista de documentación social*, Valencia, núm. 1, mar. 1932, pp. 41-44.

(7) *Ibíd.*,

(8) Anónimo. "Manifestación de arte novecentista", *El Pueblo*, Valencia, 9-II-1932.

(9) Concha Lomba. "El nuevo rostro de una vieja bandera: la Sociedad de Artistas Ibéricos en la República (1931-1936)", en *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, MNCARS, oct. 1995-en. 1996, pp. 87-101.

(10) Anónimo. "Ateneo Mercantil. Manifestación de arte novecentista", *El Pueblo*, Valencia, 14-II-1932.

(11) Manuel Abril. "Exposición novecentista en Valencia", *Blanco y Negro*, Madrid, 6-III-1932.

(12) En cambio, los artistas catalanes no tuvieron reparo en presentarse en Madrid, en ese mismo mes de marzo. La Exposición de los Evolucionistas, celebrada en el Museo de Arte Moderno, contó con los escultores Apel·les Fenosa, Ferrant, Granyé, Rebull y Villadomat, y con los pintores Rafael Benet, Bosch-Roger, Camps Ribera, Company, Creixams, Humbert, Mompou, Serra y Sisquella.

(13) Manuel Abril. "Exposición novecentista en Valencia", *Blanco y Negro*, Madrid, 6-III-1932.

(14) *Ibíd.*,

(15) Anónimo. "Manifestación de arte novecentista", *El Pueblo*, Valencia, 3-III-1932.

(16) Anónimo. "Manifestación de arte novecentista", *El Pueblo*, Valencia, 6-III-1932.

(17) Anónimo, "Sociedad de Artistas Ibéricos", *El Sol*, Madrid, 2-V-1931.

(18) *Vid.*, apartado III.3.2.1.

(19) Anónimo. "Manifestación de arte novecentista", *El Pueblo*, Valencia, 9-II-1932.

(20) Vicens Genovés Amorós. "Els noucentistes de Valencia", *Mirador*, Barcelona, 31-III-1932.

(21) José Luis Almunia. "La llamada pintura novecentista en Valencia. II Exposición de la Agrupación de Artistas Ibéricos", *Semana Gráfica*, Valencia, 5-III-1932.

(22) Anónimo. "Exposición de arte novecentista en el Ateneo Mercantil", *Las Provincias*, Valencia, 17-II-1932.

(23) J. Bort-Vela. "Novecentistas", *El Pueblo*, Valencia, 9-III-1932.

(24) *Ibíd.*,

(25) José Manaut Nogues. "Una pretendida 'Manifestación de Arte Novecentista'", *El Mercantil Valenciano*, Valencia, 24-II-1932.

(26) *Ibíd.*,

(27) *Ibíd.*,

(28) Manuel Abril. "Exposición novecentista en Valencia", *El Pueblo*, Valencia, 28-II-1932.

(29) José Luis Almunia. "La llamada pintura novecentista en Valencia. II Exposición de la Agrupación de Artistas Ibéricos", *Semana Gráfica*, Valencia, 5-III-1932.

(30) *Ibíd.*,

(31) José Manaut Nogues. "Una pretendida 'Manifestación de Arte Novecentista'", *El Mercantil Valenciano*, Valencia, 24-II-1932.

(32) *Ibíd.*,

(33) José Luis Almunia. "La llamada pintura novecentista en Valencia. II Exposición de la Agrupación de Artistas Ibéricos", *Semana Gráfica*, Valencia, 5-III-1932.

(34) *Ibíd.*,

(35) Javier Pérez Rojas. "De la crisis del sorollismo a un cierto realismo mágico", en 1880-1980. *Un siglo de pintura valenciana. Intuiciones y propuestas*, Valencia, IVAM, 1994, pp. 47-62.

(36) José Luis Almunia. "La llamada pintura novecentista en Valencia. II Exposición de la Agrupación de Artistas Ibéricos", *Semana Gráfica*, Valencia, 5-III-1932.

(37) *Ibíd.*,

(38) Ambos participaron también en noviembre de 1930 en el II Salón de Independientes y, del mismo modo, estarían presentes en la Exposición que la SAI organizó, en San Sebastián, en septiembre de 1931.

(39) *Ut nota* (25).

(40) José Luis Almunia. "La llamada pintura novecentista en Valencia. II Exposición de la Agrupación de Artistas Ibéricos", *Semana Gráfica*, Valencia, 5-III-1932.

(41) Anónimo. "Ateneo Mercantil. Manifestación de arte novecentista", *El Pueblo*, Valencia, 14-II-1932.

(42) Cfr., Juan Ángel Blasco Carrascosa. *La escultura valenciana en la Segunda República*, Ayuntamiento de Valencia, 1988, p. 101.

III.4.2. LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS Y EL ASALTO A LAS EXPOSICIONES NACIONALES DE BELLAS ARTES: TRANSFORMAR SIN DESTRUIR

III.4.2.1. INTRODUCCIÓN

A comienzos de 1932, cuando la Sociedad de Artistas Ibéricos recibe su primera ayuda estatal y ha organizado la Exposición en el Ateneo Mercantil de Valencia, se produce una asombrosa maniobra. Se trata, además, de uno de los planes más atrevidos de la SAI, por lo que tiene de aparente incongruencia con su trayectoria pasada en el respaldo a una institución que había sido su gran enemiga en los años pasados: los Jurados de las exposiciones nacionales de Bellas Artes. Como analizaremos, el cambio de táctica les hace integrarse en el seno del arte oficial que tanto habían vilipendiado en años anteriores.

El 16 de marzo de 1932, Manuel Abril - en representación siempre de la Sociedad de Artistas Ibéricos - envía una carta al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, a quien se dirige "para rogarle que, habiendo sido constituida oficialmente dicha Sociedad y estando en la actualidad encargada de formar una importante Exposición de arte español en el extranjero - bajo el patrocinio oficial - sea considerada, en razón de lo dicho y a la importancia y número de los artistas que en ella figuran, como Sociedad representativa de un sector fundamental del arte nacional, que sea, por consiguiente, tenida en cuenta para que V.E. nombre un miembro de ella que la represente en el Jurado de Admisión y Colocación de la próxima Exposición Nacional de Bellas Artes" (1).

La petición fue atendida casi de inmediato, puesto que sólo tres semanas después, el 9 de abril, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, siendo en esos momentos Fernando de los Ríos su máximo responsable, publica un Decreto en el que se aprueba esa llegada de la

SAI, o de sus representantes, al Jurado de Admisión de la Exposición Nacional de Bellas Artes para esa edición de 1932:

"Esta Dirección General (de Bellas Artes) ha resuelto interesar de esa Asociación la designación de dos artistas profesionales, de notoriedad, para que actúen como Jurado de admisión y colocación de obras... uno como propietario y el otro como suplente" (2).

Finalmente, Manuel Abril no seguiría al pie de la letra el comunicado oficial porque, en lugar de esos "dos artistas profesionales, de notoriedad" se eligió a sí mismo, dejando clara su intención de poder controlar, hasta donde pudiera, el Jurado de Admisión el cual, en definitiva, se encargaba - aceptando unas obras, rechazando otras - de conformar la imagen general de la Exposición. ¿Cuáles pueden ser las motivaciones que expliquen ese cambio de actitud por parte de Manuel Abril, quien tanto había escrito contra la incompetencia de los Jurados? En primer lugar, existe una clara voluntad de modernizar las exposiciones nacionales, que debía comenzar a través de los Jurados, voluntad que implica una consecuencia directa, como es la admisión de obras de artistas que habían participado o iban a hacerlo en los certámenes de la Sociedad de Artistas Ibéricos; de todo ello se deriva que se produce, dentro de las filas más renovadoras, el primer intento claro de controlar el arte español contemporáneo utilizando los medios oficiales, que tanto habían criticado anteriormente. En realidad, se producía un reconocimiento del control efectivo que ejercían los certámenes oficiales sobre el gusto del público, de modo que se puede haber planteado esa "toma del poder" como el modo más rápido de introducir en ese mismo público el gusto hacia el arte moderno español.

Esta maniobra, que logra situar a Manuel Abril en el seno del Jurado de Admisión y Colocación de la Exposición de 1932, coincide con las primeras actuaciones de la República en el terreno del arte, por ejemplo, la inauguración el 14 de mayo de 1932 - con la asistencia del

presidente de la República, Niceto Alcalá-Zamora - de las nuevas salas del Museo de Arte Moderno, que Juan de la Encina y Timoteo Pérez Rubio, en su calidad de Director y Subdirector respectivamente, habían llevado a cabo, "transformación que ha comprendido todo, desde el local y el decorado y la iluminación hasta la más adecuada colocación de las obras... De la copiosa colección de cuadros de historia 'muertes, asolamientos, fieros males', han quedado sólo las obras representativas..." (3).

Sin embargo, esa reordenación no produjo una efectiva llegada del arte contemporáneo español, puesto que de las diez salas que componían la nueva apuesta museística, únicamente una de ellas reunía obras de pintores del s. XX, y aun así, sólo llegaba a considerar como artistas contemporáneos la presencia de Zuloaga o de Solana. Por lo significativo de esta actitud que comentamos, es interesante describir la nueva distribución de artistas y salas que adoptó el Museo de Arte Moderno: Sala 1. Gisbert, Casado del Alisal, Palmaroli, Madrazo, etc.; Sala 2. Eugenio Lucas, Lizcano, Castellano, Bécquer; Sala 3. Muñoz Degrain, Pradilla, Valdivieso, Espalter, Alejandro Ferrant; Sala 4. Goya, Esquivel, Gainsborough, Alenza, Vicente López; Sala 5. Vicente López, Juan y Raimundo Madrazo; Sala 6. Rosales, Casado del Alisal, Fortuny; Sala 7. Gisbert y dibujos de Parcerisa, Madrazo, Villaamil; y Sala 8. Sorolla, Zuloaga, Romero de Torres, Solana (4).

Este acontecimiento fue considerado como uno de los primeros síntomas de que la República tenía una política cultural definida y, aún más importante, que estaba comenzando a llevarla a cabo, como apuntaba el discurso que pronunció en aquella ocasión el Director del Museo, Juan de la Encina:

"... En pequeño, en su reducida y limitadísima esfera, modestamente la reforma realizada en este Museo podría, tal vez, tomarse como leve

vislumbre simbólico de lo que la República está realizando en el gran complejo de la vida nacional...

Nadie ignora que España posee poderosa y original tradición artística... y en la actualidad, en el arte vivo, en las múltiples contradanzas, contorsiones y saltos del arte del presente... nombres españoles son los que ruedan por el mundo contemporáneo, como de los más ungidos por la vehemente pasión de dar al arte formas nuevas... la República ha traído también a esta casa aires de libertad y justicia. El ejemplo nos viene de arriba y seremos fieles a su mandato" (5).

Apenas una semana después de esa reforma del Museo de Arte Moderno se inauguraba otra edición de la Exposición Nacional de Bellas Artes, que vino precedida por una enorme polémica, puesto que la decisión que tomó la SAI de que fuera un crítico de arte y no un artista quien asumiera su representación en el Jurado de Admisión suponía, de hecho, un significativo cambio del Reglamento; además, un Decreto del Ministerio de Instrucción Pública también restringía los anteriores poderes de la casta de artistas en cuanto a la composición de los Jurados de Calificación. El periódico *Luz* se haría eco de esta controvertida decisión ministerial, que se traducía en un mayor protagonismo de los críticos de arte sobre la opinión de los artistas, que en las ediciones anteriores habían copado los puestos decisorios. En esa edición de 1932, por el contrario, el nuevo procedimiento de calificación estaría compuesto por tres miembros natos (titulares de instituciones concretas, como el Museo del Prado, por ejemplo), tres miembros nombrados por el ministro y sólo tres miembros elegidos por los propios artistas que iban a exponer en cada certamen:

"En los medios artísticos está siendo objeto de encontrados comentarios el propósito del ministro de Instrucción Pública, que va a decretar una transformación del modo de designar a los Jurados para las Exposiciones nacionales, próxima a inaugurarse la de este año...

El argumento 'fuerte' de quienes censuran el criterio ministerial es tacharlo de 'antidemocrático', suponiendo que la democracia sea,

además de un sistema político, el mejor procedimiento para valorar obras de arte.

Del modo que se quiera, lo que venía ocurriendo con las Exposiciones no puede continuar. Ni reflejaban ya la realidad de nuestra producción artística ni ofrecían el estímulo de recompensas justas. Y ambos fines deben ser restablecidos" (6).

Al día siguiente, una amplia comisión de partidarios de esa reforma visita al ministro de Instrucción Pública, con la convicción de que ésa nueva reglamentación podría ser el inicio de la transformación de los certámenes oficiales, terminando con las prebendas que existían entre los artistas ya premiados, y le hacen entrega de un texto de adhesión a esas medidas en el que se puede leer:

"... Son muchos y gloriosos los artistas que se mantuvieron - y mantienen - ... alejados de las Exposiciones de Bellas Artes por creer - y con razón - que en las tales contribuye más el cacicato y la lucha de influencias que el valor intrínseco del arte. La clave de ese mal residía en el vicioso método empleado para elección de Jurados calificadores.

Una errónea interpretación del concepto de sufragio universal había hecho suponer que éste... pudiera ser también igualmente aplicable a disciplinas de especialización, ya científica, ya artística, y había, en consecuencia, dejado la elección de jueces de las exposiciones en manos de los pintores mismos, sin ver, como todo el mundo sabe, que los pintores ni representan al pueblo, ni representan tampoco a la minoría realmente inteligente en cuestión de arte, toda vez que el arte depende de la sensibilidad, de la preparación cultural y de la formación estética, no de la mayor o menor destreza en el mero oficio pictórico.

Conocido y probado a todas horas es el caso de artistas que, aun siendo buenos artistas, no tienen de su arte en general la menor noción razonable; y es que ni en estética ni en psicología son análogos y equiparables el proceso de creación y el proceso de juicio crítico..." (7).

El documento concluye con una lista de los artistas y críticos de arte que apoyaban al Ministerio en esa reforma estructural de los Jurados en las exposiciones nacionales, relación que encabeza, de forma sintomática, Manuel Abril, y al que acompañan numerosos miembros del comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos que, de ese modo, expresaban su apoyo explícito a la política artística de la República, de la que ellos mismos formaban parte también:

"Manuel Abril, Ángel Vegue, Arturo Souto, Rafael Bergamín, José Planes, José Luis Florit, Adolfo Salazar, Ponce de León, José María Marañón, Luis Blanco Soler..." (8).

En respuesta a este apoyo de un sector del arte español hacia las medidas ministeriales, la mayoría de los artistas que exponían en esa edición de 1932, junto a la propia Asociación de Pintores y Escultores, se reunieron en el Círculo de Bellas Artes para unificar sus posturas y redactar una nota en que desaprobaban el nuevo sistema de Jurados:

"Interesa recoger brevemente unos cuantos extremos de entre los muchos comentarios - rara avis - suscitados en torno al momento artístico nacional...

Primero. Ningún artista... debe defender demasiado el sufragio como base de selección de un jurado. El nombramiento oficial hecho otras veces tampoco es la panacea. Ahora bien, lo que critican los artistas es la inoportunidad de nombrar un jurado por encima del Reglamento precisamente cuando las obras estaban admitidas y seleccionadas y no antes.

Segundo. Ha interesado siempre a los críticos de cartel ir contra las exposiciones colectivas y especialmente contra las Nacionales...

Es lógico pensar que los críticos recaben para sí todo el prestigio y personalidad en la vida artística española, ya que los artistas - como escribía el sr. Abril - carecemos de sentido crítico. Apenas pensar, sin embargo, que sin el profesional revistero de las artes se haya hecho el arte tan grande de todos los tiempos. Pero seamos justos en este caso. Es

un falso tópico el que las nacionales fueran la causa de todos los males del arte oficial..." (9).

Del mismo modo, el órgano editorial de dicha Asociación de Pintores y Escultores, la revista *Gaceta de Bellas Artes*, publicaría un artículo de Luis Huidobro en el que se arremetía contra la que ellos consideraban soberbia de algunos críticos de arte, siendo Manuel Abril el principal acusado, si bien de modo implícito porque se refiere a él utilizando unas palabras que aquél había escrito en el documento de apoyo al ministro Fernando de los Ríos (10): "Todo el Mundo". En nuestra opinión, este artículo es de gran trascendencia porque muestra por primera vez la creencia, por parte del sector más conservador del arte español, de que Manuel Abril, y su Sociedad de Artistas Ibéricos en definitiva, estaba ejerciendo un control efectivo de la política artística republicana, llegando incluso a mencionarse la palabra "tiranía", que veremos repetir, por ejemplo, un año más tarde a José Manaut Viglietti (11):

"... apresurémonos, pues, a distraer breves instantes la atención displicente de nuestro señor Todo el Mundo... lo que se persigue no es cuestión de tendencias, sin importancia más que para los artistas; es derribar de un manotazo, hábil o violento, la base sobre la cual se sustenta desde los comienzos del mundo el arte de los pueblos. La época actual, empachada de intelectualismo, neurótica, agotada, acoge con simpatía todo lo que le divierte, sin percatarse de que el juego acaba siendo su verdugo... todos, Prensa, Academias, Gobiernos, sabios, torpes y listos, están ayudando a hinchar el perro utópico de la extravagancia por no parecer tontos o por no desentonar...

Si se me permite un consejo, yo creo que lo razonable para el porvenir sería no volver a celebrar Exposiciones ni concursos; cerrar la Academia y la Escuela de San Fernando... a fin de cuentas, a nuestro señor Todo el Mundo, flamante tirano de la vida actual, me parece que le importa lo mismo..." (12).

III.4.2.2. CRÓNICA DE LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1932.

Pese a todas las protestas, el 21 de mayo de 1932 se inaugura la Exposición Nacional de Bellas Artes, la primera que se celebraba durante la República, por lo que fueron muchas las expectativas que se crearon en torno a ella, y se centraban en comprobar si el nuevo régimen había adoptado decisiones drásticas para transformar unos concursos oficiales que todos coincidían en calificar de caducos. Para José María Marañón, sí se apreciaban novedades que daban motivo para la esperanza:

"... las Exposiciones de Bellas Artes han sido en sus setenta años largos de existencia un reflejo bastante exacto de la vida española, del intento malogrado de la nación por conseguir una Constitución moderna y de tono europeo. En su vida - política, ciencia, arte - han luchado dos fuerzas: la nación, queriendo organizar de manera digna, y la parte oficial, Monarquía y los sectores que la sostenían con vida artificial..." (13).

No obstante, Marañón reconocía que esas aspiraciones, de producirse, tendrían que llegar en ediciones futuras, puesto que la edición de 1932 apenas había producido cambios de interés:

"... Pretender que en un año se desmontase ese tinglado casi secular del caciquismo artístico era algo absurdo. No ha sido posible. Se han cumplido los trámites de siempre..." (14).

Junto a Marañón, será Juan de la Encina quien valore de forma más positiva esa edición de 1932; sin duda, y tras años de feroz lucha contra la misma idea de Exposición Nacional, sus nuevas responsabilidades al frente de una entidad oficial hicieron que reconsiderase sus opiniones anteriores y que hallara aspectos positivos en esta edición de 1932:

"... Quien haga memoria y recuerde las últimas cinco o seis exposiciones nacionales, advertirá tal vez cómo se ha ido infiltrando por ellas lentamente un cierto espíritu moderno... En la actual Exposición se

ha acentuado este fenómeno... para mí es indudable que registra con precisión el nuevo espíritu que se va apoderando del arte nacional... (la nueva sensibilidad) domina con voz insinuante, pero categórica y segura de sus derechos. Esta es, a mi juicio, la nota más saliente y memorable de la Exposición Nacional de este año. Para mí, y teniendo en cuenta lo que rindieron otras exposiciones, no es poco... me hallo con un término medio artístico muy decoroso y aceptable..." (15).

Desde *El Liberal de Madrid*, Rafael Marquina también se mostraba optimista respecto al futuro del arte español ante la selección de obras que se había realizado:

"¡Se trata definitivamente de una renovación saludable! ¡Es el principio de una más radical! Ojalá esta primera impresión y este primer paso no sean engañosos. Ojalá entre todos, y cada cual según su esfuerzo y su medida, podamos cumplir la obra de adcentamiento y dignidad por la que tanto se ha clamado inútilmente en largos años..." (16).

Luis Benavente, en *La Época*, se expresa en parecidos términos de confianza en la renovación de los certámenes oficiales:

"A pesar de la selección hecha por el Jurado, aún quedaron en las salas de la Exposición Nacional huellas indelebles de lo que es el oficio, no el arte de la pintura. Los jurados, hombres al fin, no han podido sustraerse a los halagos de la petición o del ruego, y cabe suponer que habiendo comenzado su labor con criterio enérgicamente restrictivo han tenido que claudicar a última hora para que la mitad de las salas no quedaran vacías..." (17).

Por supuesto, Manuel Abril, que como integrante del Jurado de Admisión y Colocación tenía responsabilidad directa en todas las obras que estaban expuestas en los dos palacios del Retiro, se manifestaba bastante conforme con el resultado de la Exposición:

"... Hay que conseguir que la plástica... sea adecuada y justa para expresar lo que sea, y que esa expresión repercuta en cualquier raíz primordial del espíritu.

¿Consiguen esto algunos en esta Exposición? Bastantes, a nuestro juicio. No hay obras portentosas - sorprendentes - en esta Exposición, pero hay un conjunto digno, y son muchos los autores que pueden ser citados con elogio..." (18).

"... Nosotros no acabamos de verla tan mediocre como dicen... Esta Exposición de ahora nos parece de un decoro general considerable. Hay tantos pintores buenos como antes y hay un concepto del arte, en general, mucho más limpio y auténtico..." (19).

Como era previsible, no todos los críticos de arte apoyaban esas mismas opiniones; en primer lugar, porque apenas reconocían novedades en los criterios de selección de obras respecto a cualquier otra edición anterior:

"Fenómeno digno de ser notado es que la primera Exposición Nacional de Bellas Artes que se celebra bajo los auspicios de la República sea una de las más pacatas, mesuradas y prudentes de hace mucho tiempo... Ni la novedad en el modo de elección de los Jurados ni el ambiente, propicio a ensayos y atrevimientos, ni el hálito renovador que en todo se advierte y que suele ser más audaz en arte que en política, se reflejan en esas salas... De modo que hay que llegar forzosamente a convenir que, al menos por ahora, no solamente no riman, sino que disuenan la política y el arte..." (20).

"Cada año que pasa, cada Exposición que se celebra, es un paso más hacia lo cansino, lo ya conocido, lo que no interesa. Y esto se refleja en la obra amanerada del artista, en la fatiga del Jurado de Admisión y del Jurado de Adjudicación, en el desinterés del público, en el

retraimiento de los artistas, en el poco aprecio que se hace de las recompensas y en la desgana con que la crítica trata de los certámenes.

Es preciso orientar de otra suerte las Exposiciones, particularizarlas más bien que hacerlas generales, darlas un tono más uniforme, un fin más concreto y, sobre todo, reducir el número de obras... Reunir centenares, a veces hasta un millar de obras de las más opuestas tendencias, escuelas y naturaleza es algo absurdo y enloquecedor..." (21).

"... se ha organizado tan mal como en los días de la monarquía... Consolémonos alentando la esperanza de que en 1934, cuando se celebre otra Exposición Nacional, pueda ofrecer la República a los artistas un verdadero Palacio de Exposiciones... y se formen los Jurados con críticos de Arte exclusivamente, que son los únicos capacitados para colocar bien las obras artísticas, y para apreciar, a la obra de repartir los premios, sus respectivos valores con serenidad e inteligentemente..." (22).

"... Una Exposición más... nunca una nueva Exposición. La idea de novedad parece reñida con esta clase de certámenes... Así ocurre, como en el caso presente, que un Jurado de Admisión, por su heterogénea estructura, por su amplitud de criterio, por su afán de mostrarse tolerante con todas las tendencias, facilita el acceso a obras que sistemáticamente venían quedándose en la puerta... ¿Que se pretende cambiar el régimen de las Exposiciones? Me parece muy bien. El fracaso del actual es manifiesto..." (23).

"El comentario sobre el actual certamen que nos parece más justo lo oímos el día de la inauguración: 'Es un concurso de segundas medallas'. Por una parte, la falta de esa obra portentosa... y de otra la eliminación de lo que en Exposiciones anteriores constituía, por su modestia, el fondo para la exaltación de los cuadros discretos, hacen que el conjunto resulte un poco fatigoso por la igualdad de sus acordes. Poco

sobresaliente, poco nefando. Todo en un término medio. Ni vulgaridad ni sorpresas..." (24).

Sin embargo, la verdad es que sí se apreciaban novedades en el arte de esa edición, sobre todo, la llegada de nuevos participantes, alguno de los cuales serían muy conocidos a partir de entonces, siendo ése un mérito que hay que conceder al Jurado de Admisión y Colocación, del que formaba parte precisamente Manuel Abril, además de Eduardo Chicharro, José Clará, Teodoro de Anasagasti, José Bermejo, Julio Vicent, Ángel Vegue y Goldoni, Francisco Esteve Botey, Federico Ribas y Miguel Martínez de la Riva.

Como afirma Bernardino de Pantorba, "este Jurado, deseoso de dar a la Exposición un tono más elevado que el de las anteriores, rechazó numerosas obras en todas las secciones, particularmente, como es natural, en la de Pintura" (25). Al final, se admitieron 316 cuadros (26), muchas menos que en ediciones anteriores, y tampoco es casualidad que este Jurado abriera las puertas de las exposiciones nacionales, por vez primera, a jóvenes como Margarita Frau - esposa de José Frau -, José Amat, Eduardo Chicharro jr., José Luis Florit y, en especial, a los valencianos Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez y a la madrileña Rosario de Velasco.

Por otra parte, la Exposición Nacional de 1932 logró un aspecto de homogeneidad que revela aspectos muy interesantes, puesto que estamos ante una de las ocasiones más tempranas en que se crea un "aire artístico común", que aglutinaba las nuevas figuraciones y que habría permitido el enganche a "lo moderno" de pintores y escultores que procedían de la tradición. De hecho, una revisión de las obras que estaban representadas allí hace difícil encontrar propuestas atrevidas que las diferencien del resto; al contrario, ante obras como las de Eugenio Hermoso, Soria Aedo, Salaverría (*San Ignacio de Loyola*), Solana (*Procesión*), Arturo Souto

(Composición), Evaristo Valle, Aurelio Arteta (*Los hombres de mar*), Cristóbal Ruiz (*Retrato de Antonio Machado*), Daniel Vázquez Díaz (*Los hermanos Solana*) o Esteve Botey (*Lolita*), parecía, al menos en un primer momento, que todos ellos se encontraban en un territorio artístico compartido, en el que no eran ni demasiado académicos ni vanguardistas, y en donde la nada comprometida denominación de "moderno" permitía agruparlos sin dificultad.

Al mismo tiempo, esa indefinición que permitía la nueva figuración española, en la que había suficiente espacio para casi todos, facilitaba la llegada a los foros oficiales de los jóvenes valores que, al menos algunos de ellos sí, conocían de forma más directa algunos presupuestos de los nuevos realismos europeos, como en los casos de Rosario de Velasco (*Adán y Eva*), Alfonso Ponce de León (*El filatélico enamorado*), Enrique Climent, Genaro Lahuerta (*Retrato de Max Aub*), Pedro Sánchez (*La costurera*), Juan Luis López (*Aldeanas en la playa*), Cobo Barquera, Aguado Arnal (*Desnudos con paisaje*), Martín Durbán (*El ciego*), José Aguiar (*Desnudos femeninos*), Roberto Fernández Balbuena (*Desnudo*), Luis Muntané (*El peinado*), Joaquín Valverde, Timoteo Pérez Rubio (*Paisaje de Normandía*), Suárez Peregrín, Eduardo Chicharro jr. (*Los acróbatas*) o Hipólito Hidalgo de Caviedes (*La barca*).

La lista, si bien puede parecer demasiado prolija, viene a representar únicamente una pequeña fracción de todos los artistas que se cobijaron en esas nuevas figuraciones que, para la mayoría, parecían quedar reducidas a volúmenes más rotundos y perfiles más geometrizantes; en nuestra opinión, ésa fue la mejor respuesta que pudo ofrecer el colectivo del arte español que se hacía en la Península, el límite más



Rosario de Velasco, *Adán y Eva* (1932)

lejano que se permitió adoptar antes de los años cuarenta y que, seguramente, vino a ser la respuesta de tantas voces, por ejemplo la de Juan de la Encina, que desde hacía décadas clamaban por la renovación del arte español, que entendían sólo sería viable si la tradición secular se modernizaba con aportes contemporáneos. Renovación, nunca revolución, es a lo más que pudo llegar el arte español como colectivo - por supuesto, sin tener en cuenta las fructíferas trayectorias de Alberto, Benjamín Palencia, Renau o Lekuona, por ejemplo - durante los años de la República.

La concesión de premios en aquella Exposición Nacional de 1932 no haría sino bendecir el nuevo rumbo que estaban tomando los acontecimientos, en el que, si bien apenas existía originalidad, tampoco se notaba demasiado la diferencia entre los artistas consagrados y los jóvenes, siendo éstos últimos los principales beneficiados. Así, p. ej., de uno de ellos, Ponce de León, comenta César González Ruano:

"... Ponce de León tiene la idea de que la pintura es ciencia, y ciencia matemática... Él dice: - Yo trato en un lienzo con pintura de encontrar un resultado, para esto procuro aportar la mayor cantidad de sumandos, ordenarlos para producir mi emoción... y no olvidar que he de valerme de la pintura como materia, son mis dificultades...

La pintura pintura - dice Ponce - es un tópico y está resuelto en los botes de fábrica. Yo soy un pintor de 1932 y me sobran el anatema y remolquete de moderno..." (27).

Junto a Ponce de León o a los jóvenes pintores levantinos, Rosario de Velasco fue una de las artistas mejor recibidas por la crítica y el público, de modo que, para Gil Fillol, "'Adán y Eva', de Rosario de Velasco, tiene el curioso gesto de una obra lograda antes de que la pintora haya dado cima a su completa formación artística. Un acierto en medio de un ensayo y, sin embargo, no debe atribuirse a la casualidad.

De quien estructura las figuras, estudia los escorzos y resuelve problemas técnicos de perspectiva y color con la franqueza de procedimiento de Rosario de Velasco en 'Adán y Eva', no puede pensarse que marcha a tientas por el arte..."(28).

Algunos de estos jóvenes pintores que comenzaban a darse a conocer en 1932 fueron objeto de una encuesta de Ortega Lisson en la que se les pedía que indicaran el cuadro del pasado que más detestaban y aquél otro que, por el contrario, hubieran querido firmar como propio. Allí encontramos respuestas como las de Roberto Fernández Balbuena, a quien habría gustado pintar *Las tentaciones de San Antonio*, de Patinir; José Frau, que admira *La Anunciación* de Fra Angelico y rechaza la *Santa Isabel* de Murillo; o Timoteo Pérez Rubio, que habría querido pintar un cuadro del Greco, *San Mauricio*; cuando se le pregunte, Rosario de Velasco se extenderá a la hora de comentar sus preferencias en cuestiones artísticas, afinidades que tan exactamente se corresponden con la pintura que ella misma estaba practicando por esos años:

"... Me entusiasmaría ser la autora de El Tránsito de la Virgen, de Mantegna. Mantegna es un problema resuelto. No deja nada a la casualidad.

No me agrada ningún cuadro excesivamente realista. Hay que idealizar. Hay que crear sobre ello..." (29).

A los cinco días de ser inaugurada la Exposición, el 26 de mayo, se formaron los diversos Jurados de Calificación, encargados de conceder los premios; como había dispuesto el Decreto del 9 de abril de 1932, el Ministerio de Instrucción Pública designó a sus tres representantes, que fueron Juan de la Encina - como Director del Museo de Arte Moderno -, Javier Sánchez Cantón - Subdirector del Museo del Prado, puesto que el Director, Ramón Pérez de Ayala, no reunía los conocimientos artísticos necesarios - y Marceliano Santamaría, miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando; a éstos se sumaron los tres miembros que procedían de instituciones privadas, José Pinazo, Joaquín Sunyer y Rodríguez Acosta, y los tres pintores elegidos por los participantes de esa edición de 1932, Julio Moisés, Labrada y García Lesmes. Estas designaciones se ampliaron, como era costumbre, en las demás Secciones, destacando en la de Escultura la presencia de miembros como Ángel Ferrant, José Clará, Emiliano Barral o Juan Cristóbal.

Por lo que respecta a la Pintura, las decisiones que adoptó el Jurado motivaron un incremento muy notable de reconocimiento oficial hacia aquellos artistas que habían participado, o que lo harían desde ese momento, bajo la denominación de "Artistas Ibéricos"; así, se concedieron medallas de primera clase a Aurelio Arteta (*Los hombres del mar*), Joaquín Valverde (*Ayer*) y Timoteo Pérez Rubio (*Paisaje de Normandía*). Del primero se premió, según Pantorba, su primera presencia en los certámenes nacionales, más que la calidad del cuadro premiado, *Los hombres del mar*:

"... no se hacía, según fundados rumores, sino cumplir con él una promesa más o menos tácita. Su cuadro *Los hombres del mar*, feo, desagradable y ya un tanto viejo en la producción del maestro, no es, en

realidad, cuadro capaz de 'arrancar' un premio elevado; pero como ciertos señores de los que por entonces influían en la marcha de las Exposiciones de Bellas Artes, habían podido conseguir que el retraído pintor accediera a concurrir a ésta de 1932, fuerte hubiera sido dejar sin una primera medalla - la que, por su nombre y su historia, merecía - a quien presentaba un cuadro poco menos que en calidad de 'invitado oficial'..." (30).

Entre los artistas que recibieron medalla de segunda clase se repite esa circunstancia por la cual se reconocían, desde el organismo oficial, los méritos de jóvenes pintores implicados en la renovación del arte español: Rosario de Velasco (*Adán y Eva*), José Frau (*La orilla del río*), Martín Durbán (*El ciego*), Joaquín Díaz Alberro, Alfonso Grosso y Lluís Muntané. Entre las medallas de tercera clase también aparecen jóvenes como Genaro Lahuerta (*Retrato de Max Aub*) o José Suarez Peregrín, junto a pintores más experimentados como Evaristo Valle, Alejandro de Cabanyes, Sebastián García Vázquez, Fernando Briones, José Morell, Waldo Insúa y Francisco Guinart.

Por último, el canario José Aguiar - al que veremos triunfar, años más tarde (1936), en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en París - obtuvo la Medalla de oro que concedía el Círculo de Bellas Artes. José Francés, que actuaba a veces bajo el seudónimo de Silvio Lago, expresa con cierta ironía que esa labor de homogeneización, al menos en el aspecto externo de la mayoría de las obras expuestas, produciría como efecto positivo, al menos, el que nadie iba a discutir los fallos de Jurado:

"... Imaginamos que este año no pasará nada, y que los artistas medallados - los rebeldes, con las uñas cortadas y las audacias peinaditas; los respetuosos, acentuando aún más su condición formalita - desfilarán ante el Jurado como los colegiales de una Institución mesocrática, vestidos de domingo..." (31).

Sin embargo, no todos compartían las mismas opiniones sobre cuáles debían ser los artistas premiados, y a Emiliano M. Aguilera le pareció que no se había avanzado nada en esa edición de 1932:

"... Casi todos los fallos del Jurado... son injustos y demuestran que las corruptelas de ayer no se han extirpado. Por el contrario, se han ampliado. ¡Qué le vamos a hacer!..." (32).

Pese a que se incrementa el número de premiados que pertenecían, o lo harían en el futuro, a la Sociedad de Artistas Ibéricos - Arteta, Pérez Rubio, Valverde, Rosario de Velasco, Genaro Lahuerta -, Manuel Abril no pudo disimular su decepción, de modo que decide escribir cuál habría sido, de habersele permitido, la nómina de artistas premiados (33); según su criterio personal habría concedido medallas de primera clase, entre otros, a José Aguiar, Roberto Fernández Balbuena, Ponce de León, Pedro Sánchez, Arturo Souto y Daniel Vázquez Díaz; de segunda clase, a Climent, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Labarta o Vaquero; y, por último, de tercera clase, entre otros, a Piñole, Porcar, Zelaya, etc.:

"Está bien, porque todos, salvo uno (Díaz Alberro), merecen las medallas que les han adjudicado... Ha sido un triunfo enorme, porque rarísimas veces, quizá nunca, hemos visto en los premiados una abundancia tal de gente limpia... Todos los fallos, amigos, pudieran ser como éste durante unas cuantas exposiciones. Nosotros aceptaríamos para siempre el porcentaje de injusticia que hay en éste, seguros de que aun así, bastaría la justicia que hay en él para adecentar la vida de las artes en España..." (34).

En cierto modo, la Exposición Nacional de 1932 fue comprendida por muchos críticos de arte como aquélla en la que habían triunfado los presupuestos de la Sociedad de Artistas Ibéricos; por ello, cuando se dictaminan los premios, en los que tantos artistas cercanos a la actividad de la SAI obtuvieron recompensa, Manuel Abril se cree en la

obligación de justificar esas medallas no en base a una decisión particular sino en que se había logrado instaurar, entre los miembros de los distintos Jurados, un gusto generalizado hacia el arte más moderno, que no hacia determinadas propuestas vanguardistas, que se hacía en España a principios de los años treinta:

"... Vean ustedes lo que dicen por ahí cuando de nosotros hablan; confronten eso que dicen con las obras que nosotros hubimos de elogiar y confronten, asimismo, todo eso con el fallo del Jurado. De nosotros por ahí dicen que somos 'cubistas', que somos 'vanguardistas', que somos 'modernistas', y otros mote que, en boca de quienes lo dicen, equivale a decir que somos unos 'snobs' o unos idiotas..." (35).

Así concluyó la edición de 1932, y sólo podemos entrever cuáles habrían sido las consecuencias de que se hubiera mantenido el influjo de la Sociedad de Artistas Ibéricos sobre alguno de los Jurados de las exposiciones nacionales; seguramente, habría estado en la misma dirección, esto es, se habría seguido promocionando el arte de jóvenes valores que practicaban la figuración con criterios contemporáneos. Sin embargo, la intervención de la Sociedad de Artistas Ibéricos en dicho Jurado de Admisión concluyó en ese mismo momento, puesto que no serían invitados a tomar parte del siguiente certamen, en 1934, de lo que se quejó Abril:

"Eso que se intentó hacer cuando el Sr. Orueta ocupó la Dirección de Bellas Artes (impedir que los Artistas Ibéricos organizaran la Exposición de París) y que - no por culpa suya - se consiguió parcialmente, adquiere en estos momentos franco y deliberado vigor de hostilidad al suprimir - como acaba de hacerse - la representación de nuestra Sociedad en la Exposición Nacional de Bellas Artes, representación que nos fue concedida en la Bienal pasada y que ahora se nos quita sin explicación ni alegato.

De poco puede servirnos esa representación; no es que la apetezcamos porque ofrezca eficacia, nada de eso. Ya lo dijimos entonces.

Pero si el estar o no estar significa poco en la práctica, significa, en cambio, mucho como indicio, como dato indicador de que va a continuar eternamente el sistema que en España, desde tiempo inmemorial, viene manteniendo el hecho vergonzoso de que los artistas más altos tengan que huir de aquí para salvarse" (36).

Debemos recordar que este nuevo desengaño se produce durante los peores meses de la Sociedad de Artistas Ibéricos, cuando el nuevo Gobierno republicano, ahora liderado por la CEDA y el centro derecha, paralizó cualquier apoyo a dicha Sociedad. Por ello, cuando se celebró la siguiente Exposición Nacional en 1934, y sin que se debiera exclusivamente a la ausencia de la SAI, mostraría un perfil mucho más conservador que el que había existido dos años antes, donde habían aparecido nombres de progresistas que ya no volverían; así, el Jurado de la Exposición Nacional de 1934 estuvo compuesto por Miguel Blay, Enrique Martínez Cubells, José Capuz, Luis Bellido, Enrique Estévez Ortega, Francisco Llorens, José Ortells, Luis Moya y Julio Prieto Nespereira, mientras que la única persona que repetía su presencia respecto a 1932 era Miguel Martínez de la Riva.

Se volvió a admitir un mayor número de obras, y de nuevo encontramos la proverbial masificación que había definido a los certámenes oficiales, puesto que en 1934 se autoriza un total de 835 obras (37), más de doscientas respecto a la edición anterior; del mismo modo, entre los nuevos admitidos, y al contrario de lo sucedido en 1932, no encontramos ningún nombre reseñable. Por último, los premios también dejaron de corresponder a jóvenes más o menos "renovadores", y el Jurado, que estuvo formado por López Mezquita, Julio Moisés, Francisco Llorens, Martínez Vázquez y el crítico Gil Fillol, sólo concedió alguna recompensa al arte renovador en la persona de Daniel Vázquez Díaz quien, por fin, recibía una medalla de primera clase, con el *Retrato de Tsapline*, y en la medalla de tercera para Margarita Frau. El resto de premiados, en

general, son y seguirán siendo auténticos desconocidos para la Historia del arte, como los otros dos premiados con medalla de primera, Sebastián García Vázquez y Juan Vila Puig; de segunda clase, Miguel Ángel del Pino, Emilio García Martínez, Antonio Vila Arrufat, José Bardasano, Fernando Briones y Francisco Núñez Losada; y de tercera, Julia Minguillón, Juan Rivelles, Rafael Pellicer, Juan Ferrer Carbonell, Agustín Segura, Francisco Prieto Santos, Teresa Condeminas, Gerardo de Alvear, José María Muñoz Melgosa, José Luis Florit y Julio Barrera.

III.4.2.3. NOTAS

- (1) Archivo General de la Administración, Serie Educación, Caja 1031
- (2) *Ibíd.*,
- (3) Anónimo. "Esta mañana, a las doce, se ha verificado la reapertura del Museo Nacional de Arte Moderno", *Heraldo de Madrid*, 14-V-1932.
- (4) Anónimo. "El Presidente de la República inaugura las nuevas salas del Museo de Arte Moderno y de la Biblioteca Nacional", *El Sol*, Madrid, 15-V-1932.
- (5) *Ibíd.*,
- (6) Anónimo. "Una reforma plausible. El Jurado de las Exposiciones Nacionales", *Luz*, Madrid, 27-IV-1932.
- (7) Anónimo. "Los artistas visitan al ministro de Instrucción", *Luz*, Madrid, 28-IV-1932.
- (8) *Ibíd.*,
- (9) Cfr., Fernando de Marta Sebastián. *Historia de la Asociación Española de Pintores y Escultores, 1910-1983. Ocho décadas de arte en España*, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1994, p. 159.
- (10) *Ut supra* (7)
- (11) *Vid.*, apartado III.7.3.

(12) Luis Huidobro. "A propósito de la Exposición de Bellas Artes", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, núms. 412-413, jun.-jul. 1932, pp. 27-29.

(13) José María Marañón. "Exposición Nacional de Bellas Artes", *Heraldo de Madrid*, 30-V-1932.

(14) *Ibíd.*,

(15) Juan de la Encina. "La Exposición Nacional", *El Sol*, Madrid, 21-V-1932.

(16) Rafael Marquina. "Por el arte y sin paraguas", *El Liberal*, Madrid, 1-VI-1932.

(17) Luis Benavente. "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, Madrid, 21-V-1932.

(18) Manuel Abril. "La Exposición Nacional", *Luz*, Madrid, 19-V-1932.

(19) Manuel Abril. "La pintura en la Exposición Nacional de Bellas Artes", *Luz*, Madrid, 28-V-1932.

(20) Justo de la Cueva. "La Exposición Nacional", *Informaciones*, Madrid, 10-VI-1932.

(21) Antonio Lezama. "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Libertad*, Madrid, 29-VI-1932.

(22) Emiliano M. Aguilera. "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Socialista*, Madrid, 27-V-1932.

(23) Gil Fillol. "Comentarios previos a la Exposición", *Ahora*, Madrid, 22-V-1932.

(24) Gil Fillol. "Exposición Nacional de Bellas Artes", *Ahora*, Madrid, 1-VI-1932.

(25) Bernardino de Pantorba, op. cit., p. 293.

(26) *Ibíd.*, p. 291.

(27) César González Ruano. "Cuatro pintores tratados en literatura: Ponce de León, Cobo Barquera, Serny y Martín Durbán", *Informaciones*, Madrid, 29-V-1932.

(28) Gil Fillol. "Exposición Nacional de Bellas Artes", *Ahora*, Madrid, 1-VI-1932.

(29) Ortega Lisson. "Varios pintores jóvenes opinan sobre los pintores clásicos", *Actualidades*, Madrid, 11-XI-1932.

(30) Pantorba, op. cit., p. 295.

(31) Silvio Lago. "La Pintura en la Exposición Nacional de Bellas Artes", *Nuevo Mundo*, Madrid, 27-V-1925.

(32) Emiliano M. Aguilera. "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Socialista*, Madrid, 9-VI-1932.

(33) Manuel Abril. "Las medallas de Pintura en la Exposición Nacional", *Luz*, Madrid, 4-VI-1932.

(34) *Ibíd.*,

(35) *Ibíd.*,

(36) Manuel Abril. "A D. Salvador de Madariaga", *Luz*, Madrid, 24-III-1934.

(37) Pantorba, *op. cit.*, p. 297.

III.4.3. LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN EUROPA: COPENHAGUE, SEPTIEMBRE DE 1932

III.4.3.1. INTRODUCCIÓN

Entre las actividades que la Junta de Relaciones Culturales había emprendido hasta la llegada de la República nos interesa detenernos en una en concreto, aquélla que afecta a los preparativos para celebrar una Exposición de arte español en Copenhague y Oslo, puesto que ahí se encuentra la razón primera, el precedente más remoto, de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Copenhague.

La primera noticia que hemos recogido a este respecto data del 5-VI-1928, cuando Carlos Bratli, Presidente de la recién creada Asociación Dano-Española, se dirige a Jacobo Stuart Fitz James, duque de Alba, Presidente de la Real Academia de la Historia y, por lo que concierne a este caso, Presidente de la Junta de Relaciones Culturales, para que calibre las posibilidades de celebrar una Exposición de arte español en Copenhague (1). Parece ser que la idea quedó postpuesta para una mejor ocasión, que sólo llegaría el 11 de enero de 1930, momento en que se reanudaron las conversaciones (2).

Por fin, el 11 de abril de ese mismo año, el Ministerio de Estado afirma en una Real Orden de 24 de marzo del Ministerio de Instrucción Pública - en concreto, de la Dirección General de Bellas Artes, a la que afectaba en mayor medida -, que la Junta de Relaciones Culturales había delegado la posible organización de ambas exposiciones, en Oslo y Copenhague, en la Junta directiva de la Asociación Española de Pintores y Escultores (3).

Pese a todo, a fines de 1930 nada parece haber cambiado, víctimas de la descoordinación entre los diversos organismos competentes, en este caso el Ministerio de Instrucción Pública, encabezado por Elías Tormo; el

Museo del Prado, dirigido por el pintor Fernando Álvarez de Sotomayor y, por último, la Asociación de Pintores y Escultores, cuya cabeza visible era otro pintor, el valenciano José Pinazo. De forma paralela, tampoco la Junta de Relaciones Culturales había sido capaz de adoptar ninguna medida concreta, eficaz (precisamente, con la República esto cambiará, y la Junta se convertirá en una máquina de producir actividades artísticas y culturales), al respecto.

A principios de 1931, en las semanas de confusión que precedieron la llegada de la República, el duque de Alba fue nombrado ministro de Estado; a él se dirigirá de nuevo Carlos Bratli para intentar que las exposiciones previstas comenzaran a convertirse en realidad. El documento, de gran interés, ofrece datos importantes porque se deciden ya el lugar y la fecha de una Exposición que acabará siendo, en 1932, la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Europa:

"... será instalada entonces - en los meses de agosto y septiembre, por supuesto - en este Palacio de Bellas Artes, Charlottenborg, que dispone de locales ideales para Exposiciones" (4).

Existía, sin embargo, una diferencia fundamental entre estos proyectos y lo que sería la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Copenhague. La idea inicial que defendía Bratli para esa muestra de arte español se basaba en el prestigio de contar con obras de los maestros de los siglos pasados - Goya, Velázquez, Ribera, Zurbarán -, a los que se añadirían muestras del arte español del s. XX. Sin embargo, pronto dichos planes se mostrarían inviables porque esas obras de siglos precedentes no podían salir ni del Museo del Prado ni de las colecciones particulares debido a los elevados costes de los seguros, de modo que la Exposición de Copenhague, casi sin quererlo, se fue orientando cada vez más inevitablemente hacia una muestra de arte contemporáneo.

Sin lugar a dudas, el cambio de régimen, el comienzo de la República y la reorganización de la propia Junta de Relaciones Culturales paralizaron, una vez más, ese proyecto de Exposición, situación de la que saldría principalmente beneficiada la Sociedad de Artistas Ibéricos, puesto que recibió el apoyo oficial y la subvención económica (25.000 ptas.) precisamente para llevar a buen término, por fin, el proyecto de Exposición de arte moderno en Copenhague.

Los protagonistas de ese acontecimiento fueron conscientes, desde el primer momento, de la responsabilidad que suponía - para la Sociedad de Artistas Ibéricos - haber sido elegidos por la Segunda República para mostrar en Europa la imagen del arte español contemporáneo, puesto que la otra Exposición prevista desde 1928, la de Oslo, sí llegó a celebrarse, en junio y julio de 1931, pero apenas reunió artistas conocidos fuera de España (5), limitándose a ofrecer una selección de nombres como los escultores Benlliure, Luis Benedito, Capuz, Planes, Barral, Pérez Mateo... o los pintores Labarta, Sotomayor, Solana, Mir, Gonzalo Bilbao, Chicharro, Juan de Echevarría, Hermoso, Gustavo de Maeztu, Valentín Zubiaurre, Ricardo Baroja, Luis Berdejo, José Aguiar, Evaristo Valle, Piñole, Sunyer, Lahuerta o Pedro Sánchez.

En definitiva, por parte de la República seguía quedando pendiente patrocinar en Europa, fuera de España, una Exposición con los mejores representantes del arte contemporáneo, que acogiera, por fin, a nombres como Picasso, Gris, Miró o la Escuela de París. Además, en un plano simbólico, la Exposición de Copenhague suponía, para la sociedad española, el reconocimiento de que se había establecido una simbiosis entre la Sociedad de Artistas Ibéricos y la República y que, pocos meses más tarde, se encargará de denunciar José Manaut Viglietti, pintor y Presidente de la Asociación de Profesores Titulares de Dibujo. En su conferencia leída en el Ateneo el 1-IV-1933, que más tarde analizaremos en profundidad, afirma de manera concluyente:

"Entre los dirigentes del Museo de Arte Moderno y la Sociedad de Artistas Ibéricos puede deducirse, según todas las apariencias, que se ejerce una oligarquía impúdica, indigna de un régimen que tiene como base fundamental la democracia y la justicia..."(6).

En la misma dirección apunta Rosa Chacel en el libro sobre su marido, el pintor Timoteo Pérez Rubio. Recordaba vívidamente lo que había supuesto la llegada de la República para la Sociedad de Artistas Ibéricos, al tiempo que las motivaciones de aquella primera actuación en el extranjero, en Copenhague:

"(La Sociedad de Artistas Ibéricos). Un movimiento de cierta cohesión se organizó, no como una manifestación de una tendencia, escuela, proceso técnico o estético, sino como manifestación o muestra de genuinidad.

En aquel momento en que caía en las manos de los creadores el poder; esto es, el poder hacer lo que quisieran, lo que creyeran digno de ser hecho, se organizó o reunió un grupo de obras plásticas y se las puso en traje de viaje. Timoteo (Pérez Rubio) las pastoreó, pasando varias fronteras..." (7).

Así pues, a principios de 1932 la SAI comienza a trabajar en la posible selección de artistas y obras - el 28 de junio estiman que se reunirán 250 cuadros, aproximadamente (8) - que conformarían dicha Exposición. Por esas mismas fechas se produce un relevo en la cúpula de la Junta de Relaciones Culturales, siendo nombrado Presidente el vizconde de Mambblas, y será a él a quien comunique Manuel Abril (9), el 18 de julio, que la Sociedad de Artistas Ibéricos aceptaba organizar esa Exposición, precisamente la primera Exposición de arte español contemporáneo que la República realizaba (10).

III.4.3.2. NUEVO EPISODIO DE LA POLÉMICA ENTRE EL ARTE CATALÁN Y LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

A partir de ese momento, y ante la seguridad de que la Sociedad de Artistas Ibéricos iba a realizar la Exposición de Copenhague, surgieron voces de protesta en los sectores más tradicionales del ámbito madrileño - y que, como más tarde veremos, se convertirán en opositores al "régimen de la Sociedad de Artistas Ibéricos" - y, por otras razones, en Cataluña.

Rafael Benet es, sin duda, quien ataca con mayor dureza esas primeras actuaciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos bajo la protección de la República. Su apenas disimulado nacionalismo se aplica también a la política cultural y artística que debía desarrollar el gobierno republicano (11) en unos meses en que las Cortes estaban discutiendo - en Madrid - los contenidos del Estatuto de Cataluña. Éste fue finalmente aprobado el 9-IX-1932, con un amplio margen de 314 votos a favor y 24 en contra, aunque, por lo que hacía referencia a la política artística, se contemplaba que sólo el Gobierno Central tendría potestad para organizar Exposiciones oficiales de arte en el extranjero. Sólo diez días antes de que fuese sancionado el Estatuto, Rafael Benet se expresaba en estos términos:

"El arte catalán es un hecho de orgullo para el Estado Central, que debería hacer conocer en el exterior, sin escamotear, el nombre de catalán. Sólo así nuestra dignidad sería restituida. Así nuestros artistas estarían contentos de llamarse españoles.

Un grupo catalán dentro de una amplia asociación de artistas ibéricos tendría que formarse por el mismo Estado, de acuerdo con la Generalitat y con las entidades artísticas de Cataluña.

El Ministerio de Instrucción de la República habrá de tener en cuenta, al estructurar la política artística española en el extranjero, las aspiraciones de los artistas catalanes.

Si bajo el único título de españoles o de Artistas Ibéricos se quiere incluir la pintura y la escultura catalanas, la mayoría de nuestros pintores no querrá saber nada de las exposiciones oficiales españolas en el extranjero.

Si bien es verdad que la Generalitat no puede organizar de manera oficial Exposiciones de arte catalán en el extranjero, podrían hacerlo, en cambio, las entidades artísticas subvencionadas por las corporaciones.

Sería mucho mejor que el Estado español, bajo el emblema hispánico, acogiera amorosamente a la senyera catalana" (12).

El contenido del texto reitera viejas polémicas que afectaron a la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos celebrada en Madrid durante los meses de mayo, junio y julio de 1925 (13) y a la peculiar postura que adoptó el arte catalán en aquella ocasión, y que no fue muy diferente a la actitud que sería defendida durante la República.

III.4.3.3. CRÓNICA DE LA EXPOSICIÓN

De nuevo, y al igual que había sucedido en las anteriores exposiciones de Madrid (1925), San Sebastián (1931) y Valencia (1932), el certamen se organiza de manera sorprendente por lo vertiginoso, reafirmando una vez más la enorme disponibilidad de artistas y obras que tenía la Sociedad de Artistas Ibéricos. En el caso concreto de Copenhague, la experiencia previa permitió que sólo se tardara un mes en montar la Exposición, y, además, en pleno verano, en agosto; así, el 18 de ese mes, los cuadros salen con dirección al extranjero. Doce días más tarde les siguen Manuel Abril y el pintor Ponce de León, mientras que Guillermo de Torre permanecía en Madrid como máximo responsable en España de todo lo concerniente a la Sociedad de Artistas Ibéricos.

El 10 de septiembre se inaugura la Exposición - que permanecería abierta hasta el 2 de octubre -, a la que asiste el Comité organizador.

Por parte de España, Ginés Vidal (embajador en la capital danesa), Manuel Abril, Timoteo Pérez Rubio (subdirector del Museo de Arte Moderno y activo miembro de la SAI) y el pintor Alfonso Ponce de León; los integrantes daneses del Comité eran Carlos Bratli, Harriet Bentzon, Valdemar Ludvigsen y Tage Jespersen, por parte de la Asociación Dano-Española - que había impulsado la idea de Exposición desde 1928 -, Frederik Borgbjerg, por parte del Gobierno danés, y el pintor K.O. Hilkier.



De izqda. a dcha.: Alfonso Ponce de León, Timoteo

Pérez Rubio y Manuel Abril

(*Dagens Nyheder*, Copenhague, 7-IX-1932)

La lista completa de participantes en la Exposición de Copenhague es la siguiente: Alberto (Sánchez), que presentó 20 dibujos; Juan Bonafé (11, 7 óleos y 4 acuarelas), Julián Castedo (4), Enrique Climent (5), Clotilde Filba (3), Pedro Flores (6), Luis Garay (4), José Gutiérrez Solana (6), Hipólito Hidalgo de Caviedes (5), Joan Junyer (4), Genaro Lahuerta (6), Maruja Mallo (3), Joan Miró (4), Manuel Ángeles Ortiz (3), Benjamín Palencia (8), Timoteo Pérez Rubio (6), Pablo Picasso (1 óleo y 1 dibujo), Alfonso Ponce de León (5), Juan Pruna (5), Antonio Rodríguez Luna (2), Pedro Sánchez (8), Francisco Santa Cruz (4), Ángeles Santos (1), Ismael (González) de la Serna (3), Arturo Souto (6 óleos y cinco

dibujos), José de Togores (4), Joaquín Valverde (1), Joaquín Vaquero (5), Daniel Vázquez Díaz (10), Eva Aggerholm de Vázquez Díaz (2) y, por último, Rosario de Velasco (2).

Al igual que había sucedido en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925, en Madrid, la distribución de los artistas en las diversas salas es importante para conocer las intenciones del comité organizador. Recibieron doce salas del Palacio Charlottenborg, nueve pequeñas y tres más grandes (14). En la mayor de todas se situó el envío de los artistas residentes en París, dando coherencia a lo que ya se podía entender como escuela española de arte moderno en la capital francesa, liderados por Picasso (*L'embrassement*, al temple, y un dibujo sin identificar) y Miró (*Interior holandés*, *Retrato de señora de 1920*, *Pintura-tableau* y *Desnudo*), ya que era la primera vez que la SAI podía contar con obras de los dos artistas españoles más consagrados en el mundo. La sala se completaba con cuadros de Pruna (*Desnudo de muchacha*, *Burro*, *madre y niño*, *Piedad*, *El caballo blanco* y *Juventud*), Ismael de la Serna (*Acuarium*, *Flores*, *Fuente*), Maruja Mallo (tres pinturas sin identificar), Clotilde Filba (tres naturalezas muertas) y Manuel Ángeles Ortiz (*Mujeres desnudas*, *La castellana*, *Los sentimientos progresivos*).

Las otras dos salas más espaciaosas fueron destinadas a Daniel Vázquez Díaz (*Retrato del pintor Solana*, *El Bidasoa*, *Joven danesa*, *Fábrica dormida*, *Torero del 98*, *Mi madre*, *Mujer del campo*, *Eva*, *El portugués*, *Cabeza de mujer*), su esposa, Eva Aggerholm (*Cabeza*, en bronce, y una *Virgen* en madera policromada) y Timoteo Pérez Rubio (*Bañista*, *La Esperanza*, *La Inocencia* y tres paisajes), una, y a Solana (*El físico*, *Gigantes y cabezudos*, *Desnudo femenino*, *El pavo muerto*, *Plantas*, *La máscara* y *los doctores*) y Souto (*Bailarina y torero*, *Personajes grotescos*, *Altos hornos*, *Callejón*, *Máscara*, *Composición*, además de cinco dibujos), la otra.

En lo que respecta a las nueve salas restantes, se dedicaron sendos espacios a los dibujos de Alberto Sánchez y a los lienzos de Benjamín Palencia (*Manzanas de arena, Peces blancos, Perdices en hormigueros, Tierras silúricas, Paisajes en lluvia, Paisajes en silencio, Sensación de espacio, Paisaje de Toledo*).

Por último, las otras siete salas agrupan a los artistas de la siguiente manera: Genaro Lahuerta (*Naipes en libertad, El joven del acordeón, El caballo y él, Jinete y violín, Retrato del pintor Pinazo, Idilio*) y Pedro Sánchez (*Mujer en la playa, La bella jardinera, Mujer peinándose, Maternidad, El buen pastor, La mujer del marinero, Cazador y paisaje con ruinas, Figura de mujer*); Pedro Flores (*Grupo de figuras, Grupo de españoles, La conversación, El concierto, Dama española, La familia judía*), Francisco Santa Cruz (*Danza macabra, Pastores de elefantes, San Sebastián, Pintura mural*) y Luis Garay (*Taberna, Figura femenina, Retrato, Paisaje de Murcia*); Bonafé (*Retrato, Paisaje de Cádiz, dos Paisajes de Murcia, Bañistas, Río, Pueblo*, además de cuatro acuarelas) y Ponce de León (*Bodegón con flor, Naturaleza muerta, La hija del guarda, Idilio en carretera, Naufragio en Marbella*); Climent (cinco obras sin identificar en el catálogo) y Rodríguez Luna (*Paisaje con pájaros, Paisaje*); Hipólito Hidalgo de Caviades (*Familia, Retrato barroco, Gimnasia, Azotea, Bodegón*) y Julián Castedo (*Retrato, Bodegón, Paisaje, Desnudo*); Ángeles Santos (*El niño muerto*), Valverde (*Romance*) y Vaquero (*Cosas viejas, Arrabal, Barrio negro, Barracas, Redes*); y, finalmente, Togores (*Italianos, Muchachos, Madre y niño, Muchacha con pan*), Junyer (*Retrato, Labrador, Mallorca, Desnudos junto al mar*) y Rosario de Velasco (*Adán y Eva, Naturaleza muerta*).

III.4.3.4. LA EXPOSICIÓN DE COPENHAGUE A TRAVÉS DE SUS IMÁGENES EN LA PRENSA

La imagen, en el sentido literal de fotografías, con que la prensa caracterizó la Exposición no deja de ser interesante, y la encontramos distribuida en tres medios diferentes, como son el catálogo, la prensa española y la prensa danesa.

El catálogo, acomodándose a las limitaciones de espacio, se realiza con imágenes de cuadros que cedió la propia Sociedad de Artistas Ibéricos (15), en una selección de obras del artista más consagrado en el extranjero, Picasso (*L'embrassement*); de los dos artistas veteranos más asociados al arte de la Sociedad de Artistas Ibéricos, Solana (*La máscara y los doctores*) y Daniel Vázquez Díaz (*El portugués*); y, por fin, a la obra de uno de los jóvenes artistas que patrocinaba la propia SAI, Pedro Flores (*Grupo de figuras*).

En cambio, en el resto de publicaciones se prescindió de los dos nombres más llamativos, Picasso y Miró, cuyas obras no se reprodujeron en la prensa; del mismo modo, no aparece ningún cuadro surrealista. Por el contrario, la mayoría de imágenes hacen referencia a diversas interpretaciones de la figuración, con Solana y Vázquez Díaz como precedentes, y con la masiva presencia del arte de Timoteo Pérez Rubio y de los valencianos Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez. En este sentido, hay que constatar cómo se mantiene la imagen artística que la Sociedad de Artistas Ibéricos había proyectado en la Exposición de Valencia, celebrada en marzo de ese mismo año 1932 (16).

Así, en *Blanco y Negro* (17) se reproduce el arte de Solana (*El físico*), Pérez Rubio (*Bañista*), Lahuerta (*Retrato del pintor Pinazo*) y Pedro Sánchez (*Figura de mujer*). Meses más tarde, en el núm. II de *Arte*,

la revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos (18), se ofrece una vista del interior de la Exposición, en concreto la sala de los artistas residentes en París, en la que se identifican con claridad las tres obras de Ismael González de la Serna (*Acuarium, Flores, Fuente*), flanqueadas por dos naturalezas muertas de Clotilde Filba.

En la prensa danesa, que se ocupó mucho más de la Exposición que su homónima española, aparecen diversas imágenes de las obras presentes en dicha muestra. Uno de los rotativos más importantes de Dinamarca, *Dagens Nyheder*, ofrece el 7 de septiembre la única foto que existe del comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos que se trasladó a Copenhague para la inauguración: Manuel Abril, Timoteo Pérez Rubio y Alfonso Ponce de León; en ese mismo artículo aparece reproducido *Idilio*, cuadro de Genaro Lahuerta.

En *Social Demokraten* (10-IX), aparece de nuevo - como en *Blanco y Negro* - una imagen de *Bañista*, óleo de Timoteo Pérez Rubio, mientras que *Berlingske Tidende* (9-IX) ofrece una obra de Daniel Vázquez Díaz, *Monjes cartujos*, y *Politiken* (9-IX), *Mujer en la playa*, de Pedro Sánchez.

III.4.3.5. PUBLICACIÓN DE UN NUEVO MANIFIESTO DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

Aprovechando el éxito, de crítica y público, que había supuesto la inauguración en Copenhague, la SAI hace público el segundo manifiesto surgido durante la República (en realidad, es el tercero, pero el texto del primero, de abril de 1931, permanece perdido). Escrito por Manuel Abril en una fecha no precisada de septiembre, reafirma la total libertad de criterio con que actúa la Sociedad de Artistas Ibéricos, al tiempo que plantea interesantes proyectos para el futuro:

"Dentro del criterio estético que es norma y razón de ser de la Asociación de los Ibéricos, ha demostrado esta Sociedad... con la actual Exposición que sabe llevar a realidad su propósito esencial de compaginar en todo instante la selecta modernidad con el mayor y más amplio eclecticismo.

Figuran en esta Exposición desde artistas consagrados medallados en España, como Vázquez Díaz, Solana, Valverde y Pérez Rubio, hasta la avanzada más famosa de españoles en París, como Picasso, Miró e Ismael de la Serna; desde pintores de izquierda, como Benjamín Palencia, hasta pintores de cuidada meticulosidad en la factura, como Rosario de Velasco, premiada aquí en Madrid con 2ª Medalla en la Nacional de la pasada primavera...

Es impresionante, en verdad, constatar ante todos aquellos artistas españoles reunidos, con qué espléndida pujanza se produce en España el pintor... cumplen todos las dos condiciones, difíciles, de ser modernos - del día -, plenamente universales, y moverse cada uno al mismo tiempo con personalidad, ofreciendo todos ellos entre sí los contrastes y las diferenciaciones de rumbo y de manera, más sorprendentes y rotundas...

Varias naciones europeas están promoviendo en el Extranjero exposiciones, y exposiciones de arte de este tipo, del tipo universal... con fines nacionales... Podríamos nosotros, por esto, establecer un recorrido cíclico, en el cual fuésemos dejando en cada uno de los Museos importantes de Europa tres o cuatro lienzos españoles... Ello tendría la doble ventaja de producir beneficios a los artistas y de divulgar por el mundo el arte nuestro... Nosotros en la actualidad, a más de la Exposición en París que habíamos desde el comienzo proyectado, tratamos de llevar los cuadros que ahora están en Copenhague, tanto a Berlín como a Suiza..." (19).

III.4.3.6. REPERCUSIONES DE LA EXPOSICIÓN EN ESPAÑA

Las crónicas más extensas - de hecho, las únicas que, en la prensa peninsular, no se limitaron a ofrecer los datos de la inauguración - sobre la Exposición de la SAI en Copenhague corresponden a Manuel Abril y se extienden en dos medios de ideología tan dispar como el periódico republicano *Luz* y la revista, católica y monárquica, *Blanco y Negro*. Desconocemos las causas de tan escasa recepción en otras cabeceras españolas, pero el resultado fue que, por primera y única vez, la imagen de la Sociedad de Artistas Ibéricos fue exclusivamente la que decidieron sus miembros y, más en concreto, la que decidió Manuel Abril.

En apenas tres semanas, Manuel Abril publicó cinco artículos en el periódico madrileño *Luz* (20) sobre diversos aspectos de la Exposición de Copenhague y del arte contemporáneo europeo. El primero es, al mismo tiempo, el más extenso y cumple la función de crónica de la inauguración para el público español, enumerando los artistas que han sido reunidos por la Sociedad de Artistas Ibéricos:

"Alberto, Bonafé, Castedo, Climent, Clotilde Filba, Flores, Garay, Gutiérrez Solana, Caviades, Junyer, Lahuerta, Mallo, Miró, Angeles Ortiz, Benjamín Palencia, Pérez Rubio, Picasso, Ponce de León, Pruna, Rodríguez Luna, Pedro Sánchez, Santa Cruz, Ismael de la Serna, Souto, Togores, Valverde, Vázquez Díaz y señora, y Rosario de Velasco.

Ocho de ellos han enviado sus obras desde París; desde Madrid los restantes. Ni el tiempo ni la época ni el local han permitido que se añadieran algunos autores más, de Cataluña no pocos, de Vasconia o Portugal bastantes de ellos; pero basta lo enviado para formar una Exposición impresionante, que nos deja admirados y orgullosos a nosotros mismos de cómo se pinta en España; de cómo en esa tierra tan dura y hostil para el pintor nace, sin embargo, el pintor con una variedad y un brío personal que deja absorto" (21).

El resto del artículo se dedica a transcribir el prólogo escrito para el catálogo por el mismo Abril, que reproducimos en sus párrafos más interesantes, en los que se defiende el carácter universal del arte verdadero al tiempo que la especificidad de la producción artística española del s. XX en relación con el resto del arte europeo. En esa perfecta síntesis de universales y particulares se hallaría, según la Sociedad de Artistas Ibéricos, la prueba irrefutable del valor específico que adquiriría el arte español en el mundo y, de forma implícita, el reconocimiento de que la SAI era el mejor representante de aquél:

"Cuando tú, buen amigo del norte, hayas oído decir que veía a Copenhague una Exposición de pintores españoles, te habrás figurado acaso que en ella encontrarías una fiesta de costumbres españolas, exóticas y brillantes: meridional alegría de aquel sol y aquella tierra. Vas a encontrarte, sin embargo, con una Exposición en donde España apenas si aparece.

Suponemos que aquí, en Copenhague, lo mismo que allí, en España, lo mismo que en todas partes, habrá dos grupos distintos de personas: aquéllas que ven en el arte una ley universal y no creen que el arte y la belleza necesitan recurrir a los 'bailes de trajes' nacionales, y otros para los cuales el arte sólo existe en estos espectáculos y creen que el patriotismo y la estética deben reducir el arte a una especie de propaganda de turismo.

Nuestro concepto del arte y del patriotismo es otro. Nosotros pertenecemos a los primeros, y a personas así nos dirigimos. Creemos, desde luego, que España es uno de los países más admirables del mundo; aconsejamos a todos con vehemencia que vayan a ver España, pero decimos también, en cuanto de arte se trata: 'No le pidáis al arte, por favor, que se convierta en kodak del turismo!'. Las agencias de viajes harán bien en difundir estampas de colores donde nuestra tierra aparezca como escenario de revista teatral lo más varia y vistosa posible; harán bien porque es su misión esencialísima; pero el arte es otra cosa; el arte

verdadero no ve ni España ni el mundo, como un bazar brillante de razas y ceremonias.

Ni desde el punto de vista estético ni desde el punto de vista español, puede el arte aceptar la división del mundo en dos mitades: una de lujos y 'parque de atracciones', otra de prosaísmos indignos del arte. Para el arte no hay prosaísmos; para el arte no hay jerarquías de temas ni de asuntos: todo es bueno; y en cuanto al españolismo en el arte y para el arte, lo español consiste en el modo de hablar y de decir las verdades universales; no en el empeño vano de conservar costumbres y modismos.

Aunque viste el español a la europea no deja de ser español quien lleva a España en la sangre. En arte, con más motivo ha de ocurrir otro tanto, puesto que el arte no es nunca privativo de tal o cual nación sino que ha de hablar a todos los pueblos y ha de regirse por leyes que están por encima del tiempo y de las demarcaciones. 'Visten los lirios del campo mejor que Salomón' nos dicen las Escrituras; por eso en todos los países de la tierra existe desde hace medio siglo un sector importante de pintores par quienes no es Salomón, como el personaje, lo importante, ni lo es tampoco el traje de los Salomones del mundo, sino que lo es la creación; y de la creación, ni siquiera lo que pueda haber en ella de lujoso sino lo profundo y grave. 'Entre los pucheros ante el Señor', dijo la española Santa Teresa. Así los artistas-poetas buscan la creación, no ya en los lirios sino también y por igual en el más humilde puchero. Vean, por lo tanto, la Exposición que ahora presentamos como una muestra de todo un sector de España en el cual interesa ante todo la plasticidad pictórica, no el tema ni el motivo.

La actual Exposición se compone de artistas muy diversos ya en edad, ya en dirección: los hay que pasaron de cuarenta y los hay de veintitantos; algunos ya laureados y en la cumbre del prestigio; otros comenzando ahora su carrera.

En cuanto a la orientación, aunque todos tienen en común las peculiaridades antedichas en el modo de entender, ya el arte, ya la vida,

sigue no obstante cada cual su personal camino; de tal modo que no puede ser mayor el contraste entre unos y otros.

La dificultad que ofrece la escultura para su acarreo y transporte nos ha hecho prescindir por esta vez de los escultores españoles y nos hemos limitado a incluir en el envío dos obras de una escultora acreedora a esta única excepción por un triple motivo: por ser la única artista danesa residente allá en España; por ser esposa del pintor español Vázquez Díaz; y por ser - razón suprema - artista de talento..

Agradecemos ahora, al terminar, de todo corazón, la ayuda y la cordialidad que hemos encontrado todos, no ya sólo entre los nuestros - nuestro Ministro, Sr. Vidal, el primero - sino muy especialmente en la Asociación Dano-Española y en su presidente, el servicial y entusiasta hispanófilo, Sr. Bratli. Que marque esta Exposición un intercambio artístico y cordial entre Dinamarca y España" (22).

Ante la presentación de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Europa, este prólogo supone, para Manuel Abril, la posibilidad de expresar los principales objetivos y modo de actuación de la Sociedad. El primero de ellos, escapar a la imagen de España como conjunto de tópicos como "tierra de toros y flamenco"; por el contrario, la Sociedad de Artistas Ibéricos afirma encarnar, por medio de sus artistas, la modernidad y la contemporaneidad de la España republicana con el resto del mundo. Esa aseveración inicial se conjuga con otra, la aspiración al arte como sentimiento universal y eterno, producto de artistas de talento y no de los países donde aquéllos han nacido. Los otros dos puntos de interés serían la defensa de un arte "puro", que no represente otro tema más que el propio arte en términos plásticos y, en tercer lugar, la necesidad de un arte que no se limite a la apariencia superficial sino que, si es necesario, se concrete en la austera investigación formal.

Estos dos últimos aspectos ya habían sido enunciados siete años antes por el mismo Manuel Abril, en los dos artículos que había publicado

en *El Herald de Madrid* con motivo de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925, en un criterio estético que se resumía en "el fin intrínsecamente plástico de cada producción como norma primordial, por no decir exclusiva. Nada de cuadros de asunto. Nada de supeditar la plasticidad a sugerencias de sentimentalidad, de simbolismo o de tesis. Ni anécdota, ni narración ni alusiones mediatas de orden sensacional o discursivo... el fundamento común a toda la Exposición reside en el hecho de que ninguna obra de las expuestas trata de alejar la atención... del centro de interés que en toda obra verdaderamente plástica debe asumir la importancia entera de ella: la forma..." (23).

El 20 de septiembre de 1932, una semana después de ese primer artículo en el periódico *Luz*, Abril reabre un debate que le serviría para marcar las distancias entre los sectores artísticos más conservadores y la Sociedad de Artistas Ibéricos o, lo que venía a significar para Abril, la distancia entre pasado y modernidad, entre aislamiento y cosmopolitismo:

"Hablando de nuestra Exposición en Copenhague, recayó la conversación en el grupo de Los Nueve. Y al hablar el intendente del Ministro de Copenhague de uno de ellos dijo 'Está muy bien dotado' y al ver un Cézanne dijo lo mismo.

En España son varios los que pronuncian el nombre de Cézanne para zaherir a los jóvenes o a los 'modernistas' del arte y hablan de él como de un pintor extravagante y mediocre.

Y nosotros - que habíamos llevado al mundo una Exposición en donde casi todos eran pintores de ese arte, que en el mundo es ya normal y en España promueve aspavientos - quedamos satisfechos..." (24).

El 8 de octubre, Manuel Abril analiza los valores del arte en términos no exclusivamente pictóricos, sino como producción material, como objeto de comercio. En el fondo, lamenta la situación de abandono que sufre el arte en España, siendo el principal perjudicado todo artista

que aspira a vivir de su arte. La solución, apunta Abril, reside en que se establezca, por fin, una infraestructura moderna de galerías de arte, un mercado de arte contemporáneo, aunque obedezca a criterios de snobismo:

"Hay quien compra arte por afán de tener arte; hay quien compra por lucirlo... En arte hay entendidos y hay snobs: unos y otros hablan a favor del arte. El snobismo honra al arte...

Presume el presumido con lo que es bueno o cree que es bueno.

Que un hombre busque el arte porque lo comprende y siente, no es indicio de alza para el arte... En cambio, cuando al snob le da por buscar arte, es porque en el plano social, en la conciencia social, se ha hecho tan patente y tan corriente la dignidad ennoblecedora del arte que se impone, siquiera por 'no quedar mal', demostrar públicamente su entusiasmo por las artes.

Ahora, en Copenhague, hemos sabido que existe un establecimiento curioso: allí no compran arte con dinero, sino por especie.

¿Bajará de esta manera la cotización del arte? No sabemos.

Todo valor se cotiza, cuando además de valor individual es social, en plaza. Y el arte, así, podría acabar quizás socializándose" (25).

Así pues, y habida cuenta de la escasa, o nula, repercusión que tuvo en la prensa española esa presencia de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Copenhague, nos encontramos con una sola versión, e interesada, de las repercusiones que tuvo la Exposición para el Arte Español Contemporáneo; por fortuna, y frente al silencio de casi toda la prensa española, hemos podido recoger las opiniones que dicho acontecimiento suscitó en los medios de comunicación daneses, que remarcan, como veremos en el apartado siguiente, la importancia que había tenido esa presentación europea de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

III.4.3.7. IMAGEN DEL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO EN DINAMARCA

Los dos rotativos más influyentes de Dinamarca, todavía en la actualidad son considerados así, *Dagens Nyheder* y *Berlingske Tidende*, se ocuparon extensamente de todo lo relacionado con los preparativos y la inauguración de la Exposición, dedicando amplios comentarios ilustrados con imágenes de las obras que estaban en dicha muestra. Así, el *Dagens Nyheder* resalta el respaldo institucional que la Sociedad de Artistas Ibéricos había recibido por parte del Gobierno de la República, al tiempo que transcribe el diálogo mantenido con los representantes de la SAI que estaban en Copenhague, recogiendo diversas opiniones de Manuel Abril sobre los criterios de selección que habían imperado, a diferencia de las posteriores muestras de Berlín y París, en las que hubo que aceptar algunas directrices ajenas a la SAI, como las del galerista Alfred Flechtheim o las de André Dezarrois, respectivamente. En esta Exposición de Copenhague, por el contrario, la SAI fue la única responsable de todo cuanto sucedió y, en consecuencia, encontramos, por así decirlo, en estado puro sus ideas de muestra de Arte Español Contemporáneo en el extranjero:

"Los españoles han estado muy apurados para poder llegar a estar listos para el sábado ya que muchos cuadros que venían a Madrid y París, donde vive una gran parte de los pintores que exponen, se hicieron esperar. Pero finalmente ayer llegaron. Los tres organizadores españoles que han estado aquí como todos desde el domingo, se pusieron en marcha inmediatamente para colgar estos 200 lienzos, preparar el programa, etc.

A causa de su carácter la Exposición es importante y más representativa que la sueca. Organizada por iniciativa de la asociación hispano-danesa y financiada por el gobierno español, su objetivo es dar una impresión general del arte español de hoy en día.

- Nos hemos preocupado de conseguir que estén representadas todas las diferentes tendencias, nos cuenta el crítico de arte Manuel Abril...

Creo que de alguna manera lo hemos conseguido. En total hay 29 artistas, los mayores, las celebridades, Picasso, Vázquez Díaz y Solana, aún no tienen 50 años y los más jóvenes sólo tienen 22.

- ¿Cómo caracterizaría usted la pintura española del momento?.

- No se puede caracterizar a escala nacional, pero es una rama de todo el arte europeo y busca sus cualidades en los mismos lugares que otros países en los individuos importantes. Picasso es, desde luego, español..." (26).

Ese mismo periódico, pocos días más tarde, dedica otro artículo que titula, de manera significativa, "Ni una sola Carmen", donde recoge el éxito de público que estaba teniendo la Exposición de la SAI y donde comenta algunos cuadros que, en opinión del periódico, tenían poco de moderno y mucho de tomadura de pelo, siendo el caso de ciertas obras de Pedro Sánchez, Benjamín Palencia o Alfonso Ponce de León:

"... Como hemos dicho anteriormente, no hay más que un torero en la Exposición (se trata de *Torero del 98*, de Solana), y todo lo que de español hay podría encontrarse también en las salas suecas. Aunque nos exponemos a molestar a los fuertes mozos del "Nio Unge" (suecos) debemos decir que todo el mundo se encontraba en los salones destinados a la Exposición española. Esto seguramente a que los españoles tenían todo mejor organizado para un vernissage. Los coches con "C.D." y todo eso que causa efecto, y quizás por esta causa esperábamos ver algo especial del arte español moderno... qué quiere expresar el Sr. Don Alfonso Ponce de León (hay que ver los nombrecitos que tienen los españoles) en su cuadro "Idilio en el camino" ¿Quiere sencillamente tomarle el pelo a los ciudadanos? Y qué me dicen Vds., de Benjamín Palencia? Han visto Vds. que usa barro y arena auténtica para sus cuadros? No debe estar muy bien de la cabeza cuando a uno de sus cuadros le da el título de "Tierra silúrica".

Para esto no es preciso usar una mano llena de tierra pues nadie sabe lo que quiere representar este arte moderno...

Todos los que se interesan por el arte moderno actual deben ir a ver los cuadros. Hay mucho que ver y mucho que hablar, y el que quiera ver cuadros españoles y exóticos puede visitar las salas española y sueca pero los que busquen Cármenes y toreros los encontrarán mejor en los jóvenes pintores daneses y sus mujeres" (27).

El otro rotativo, *Berlingske Tidende*, se extiende en analizar las propuestas pictóricas de los participantes, en los aprecia por igual su condición de españoles y de europeos; se trata de un artículo para iniciados, en el que se detallan las características de cada pintor español presente en la Exposición:

"Es arte moderno internacional lo que exponen los españoles pero, sin embargo, con su sello característico. Se siente que se está en España cuando se contemplan los cuadros de cartujos de Díaz... o su retrato de un torero. Y de las dos esculturas de su esposa danesa... las estatuillas de la Madonna tienen relación con el gótico español.

Con algunas de sus mejores pinturas se ve a su colega el pintor Solana, que tiene una serie de cuadros caracterizados por su colorido, entre ellos uno de una grotesca fiesta de iglesia. Vaquero ha pintado cuadros de puertos con pesqueros españoles. Y un artista original con una técnica característica es Climent, que reproduce la arquitectura española en una forma pasmosa y naturalista. La pintura histórica española se representa en los cuadros cubistas de Flores, con los efectos de un prisma refractante en muchos colores. Y León expone unas hermosas naturalezas muertas.

Un hermoso concepto de la fortuna amorosa española en una especie de *dolce far niente* es el cuadro de Lahuerta donde se ve un bote con un hombre y una mujer jóvenes del pueblo y en el cual media sandía, un pan y un vaso de vino sobre un banco representan todos los placeres de la vida. Los cuadros de figuras de Sánchez son trabajos ligeramente estilizados a la manera de los antiguos maestros alemanes, que al igual que "Madre e hijo", de Caviades, pueden llegar a parecer un *Johns Glob* español.

La gran pintura decorativa está representada por Rubio y por el mismo Picasso; y el modernismo de tipo picassiano de Luna y Palencia con sus peces, pájaros estilizados y composiciones sin nombre. Se encuentra una pintura de modelos un poco ruda en las acuarelas de Souto y en los cuadros de la Virgen casi etéreos, con colores y contornos apenas indicados y en la gran composición con mujeres y un caballo de Pruna. Con este artista se alcanza el polo extremo de la Exposición con su arte refinadamente sensible y en algunos trabajos aparentemente decadentes. Y se puede terminar con un tipo de viñetas en los elefantes con sus cuidadores, humorísticamente concebidos, de Santa Cruz (28).

Por otro lado, un dato tan importante para calibrar la repercusión de dicha muestra como es el número de espectadores que habían acudido a la inauguración aparece recogido en otro artículo del mismo periódico, *Berlingske Tidende*, que, por lo demás, no tiene mayor interés porque se centra exclusivamente en alabar los esfuerzos de Carl Bratli como organizador danés de la Exposición:

"... fue aceptada por un numeroso público, la mayor parte artistas que, de vuelta del veraneo, ardían en deseos de volver a ver cuadros... La Exposición sueca estaba lista bastante tiempo antes que la española, pero al Dr. phil. Carl Bratli le incumbe el honor de haber llevado a cabo la Exposición española, como quien no dice nada en cuatro días. Después de haber escrito muchas y largas cartas de antemano, que en realidad no habían dado resultado, hace cuatro días inesperadamente llegaron los primeros cuadros a casa del Sr. Bratli en Holbergsgade, y entonces pudo darse mano a la obra..." (29).

Ese mismo día, 11 de septiembre, otro periódico danés, *Social Demokraten*, publicaba un artículo titulado "Vernisage Sueco-Español. Modernismo del Norte y del Sur en Charlottenborg". Las opiniones que expone, no del todo favorables a los intereses de la Sociedad de Artistas

Ibéricos, analizan dos de los polos de atracción de la Exposición, esto es, el surrealismo y la nueva figuración:

"... Mientras que los suecos nos hacen el efecto en sus cuadros de una cierta alegría sobre la naturaleza, la impresión principal que recibimos de los cuadros españoles es la de un cansancio de la naturaleza y una exagerada cultura de los problemas corrientes.

Entre estos 'Artistas Ibéricos' tienen un nombre internacional Joan Miró y Ángeles Ortiz, los cuales gozan de gran fama en París. Estos trabajan con un superrealismo y en parte casi un clasicismo que fundó su paisano el célebre Pablo Picasso, del que encontramos dos pequeñas preciosidades, vibrante dibujo y pequeña composición erótica al temple.

Ortiz presenta una hábil composición de dos mujeres desnudas, que demuestran una desconcertante poesía de las formas y un refinamiento en la parte técnica que impone más que se deja sentir.

En general, no hay nada en esta Exposición que nos cause sentimiento, porque nos hace el efecto de que se hace palpable un cierto desdén en la pintura. Está tan pendiente del arte francés que forzosamente se hace una comparación, la que resulta favorable a éstos..." (30).

La Exposición, como estamos comprobando, tuvo bastante más eco en la prensa danesa que en la española, y no se limitó a las cabeceras de menor importancia, sino que también aparece en las páginas de periódicos no tan destacados, como era el caso del *Friborg Amtstidning*:

"... Muy diferente de las pinturas suecas es la Exposición de arte moderno español que se prepara en este momento y de la cual una parte está ya colgada. Es tan ajena a nosotros en todas sus características que muchos se quedarían sin entender nada tanto ante los motivos como ante las maneras pictóricas y, sin embargo, aparecen súbitamente, como por destellos, tonos y partes que dan la impresión de lo eternamente humano, que siempre es lo mismo y que se comprende bajo todos los cielos"(31).

Por último, en el *B.T.*, desconocemos el significado de ambas siglas, del 12 de septiembre se establece la que parecía obligada comparación entre el arte clásico - la pintura del "siglo de oro" y Goya - y contemporáneo español, puesto que la Exposición de la SAI en Copenhague adquiriría ese valor de crónica de la actualidad artística española. En esa dialéctica no dudan en considerar que el arte hispánico del pasado supera con creces a las propuestas más actuales, algunas de las cuales estaban representadas en esos momentos en la capital danesa, siendo muy significativo que considere bastante "viejo" el arte de Picasso y que, por el contrario, sólo elogie la obra de un pintor como Arturo Souto, único en el que creían ver una modernización aceptable de la tradición secular española:

"Es una profesión ingrata el ser uno joven Artista Español...

Todo el arte europeo está en deuda con los maestros de la antigua escuela española y hay que admitir que una de las más ingratas profesiones es, sin duda, la del joven pintor español en los tiempos actuales. Los grandes maestros del pasado sobresalen como montañas gigantescas del fondo de la tierra española y sofocan todo con el vigor de una sombra proyectada.

Los jóvenes artistas de nuestros tiempos, en un deseo muy plausible de hacerse independientes, han probado a hacer volar los gigantes, pero el explosivo del que se han valido no ha sido, sin duda, el más apropiado, pues los colosos continúan aparentemente firmes e intactos. El nombre de España continuará ligado a los nombres de Goya y Ribera y su arte impetuoso...

Este es un fondo terrible para el joven arte español, y el camino y la renovación de lo que se llama la base moderna, la echamos completamente de menos en esta Exposición.

Uno solo de los pintores que exhiben, Sauto (sic) prueba, con una expresión fuerte moderna, a continuar la tradición de la pintura española con algunos cuadros de belleza con ojos negros seductores y picadores y toreros poco seductores...

Lo que es extraño, que Pablo Picasso, una de las más grandes figuras del arte actual, no esté representado más ampliamente en la Exposición. Hubiera sido un gran plus para la impresión de conjunto de la Exposición, si por fin Picasso, aunque algo viejo, hubiera sido expuesto en Charlottenborg"(32).

Nos ha parecido de mucho interés poder mostrar la opinión que existía en Europa - en este caso, en Dinamarca - acerca de la naturaleza y expectativas del Arte Español Contemporáneo a comienzos de los años treinta, puesto que, por lo general, no contamos más que con el punto de vista español y, como mucho, de las repercusiones que se producían en el ámbito francés, en la revista *Cahiers d'Art*, p. ej. Después de analizar los artículos de la prensa danesa, coincidimos con Manuel Abril en que el mayor éxito de la SAI, y del arte español que reunió en dicha ocasión, fue, precisamente, la sensación de "normalidad europea", de que se trataba de una Exposición más del panorama contemporáneo europeo y, en paralelo, que el arte moderno español rechazaba los tópicos acerca de un españolismo folclórico, siendo éstos el mayor triunfo de la primera aparición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, y de la República, en Europa.

III.4.3.8. ANÁLISIS DE LOS LENGUAJES PRESENTES EN LA EXPOSICIÓN

Las enormes distancias que median entre Madrid y Copenhague, así como la imposibilidad de que algún coleccionista particular danés tuviera obras plásticas del arte español contemporáneo ayudan a explicar que en esta primera aventura europea de la Sociedad de Artistas Ibéricos la escultura no contara con ningún envío, puesto que únicamente Eva Aggerholm presentó obras plásticas; originaria de Dinamarca, su envío, formado por un busto en bronce y por una talla policromada con la imagen de la Virgen, debió proceder de los fondos que habría repartido entre su propia familia.

Sea como fuere, esta ausencia casi total de la escultura permite concentrarnos en las propuestas pictóricas que mostraba dicha Exposición de la SAI, cuyas peculiaridades la convierten en un hito dentro de la propia historia de la Sociedad. Así, por ejemplo, apenas se pudo contar con trabajos de los artistas españoles más destacados del momento a nivel internacional, aquéllos que residían en París, por lo que en Copenhague debemos hablar de una SAI muy "española", en sintonía con las exposiciones previas de San Sebastián o Valencia; como veremos más adelante, estas carencias fundamentales para una institución que pretendía representar la globalidad del mejor arte español serían subsanadas tres meses después, cuando se inaugure la Exposición de la SAI en Berlín. Por el contrario, en Copenhague sólo se pudo contar con obras de tres artistas españoles de prestigio que seguían viviendo en la capital francesa, si bien por su renombre fueron uno de los centros de interés de la Exposición: Joan Miró, Pablo Picasso e Ismael González de la Serna.

Una de las novedades más importantes para la propia SAI era que, por primera vez, contaba entre las obras que exponía con un envío de Picasso aunque, la verdad sea dicha, se trataba únicamente de un dibujo y una acuarela, titulada *El beso*, obras que, seguramente, fueron cedidos por algún coleccionista danés. Pese a la poca relevancia que pueden tener esas obras en el conjunto de la producción picassiana hasta ese año 1932, de hecho no las hemos encontrado en ninguno de los muchísimos estudios sobre el artista, los organizadores de la Exposición no pudieron evitar reproducir en el catálogo una de esas dos muestras, *El beso*, que protagonizan dos figuras tratadas con ese clasicismo elegante y animado por la gracia en los gestos. Pese a todo, sólo podremos considerar la importancia de Picasso en la biografía de la Sociedad de Artistas Ibéricos a partir de la Exposición de Berlín, en diciembre de ese mismo 1932.

Miró encabezaba, con sus cuatro obras, el surrealismo internacional hecho por españoles: *Interior holandés*, *Retrato de señora de 1820*, *Pintura-tableau* y *Desnudo*; ninguna de ellas fue reproducida por la prensa, danesa o española, por lo que es imposible saber, p. ej., cuál de las tres versiones de *Interior holandés*, todas realizadas a finales de 1928, fue la que estuvo colgada en las paredes del palacio de Charlottenborg. Analizando el paradero de esas obras en 1932 y en los años anteriores, podemos establecer una hipótesis bastante razonable, como es que todo el envío de Joan Miró procedía de la Galería Pierre de Paris, puesto que tanto las versiones I y III de *Interior holandés*, como los estudios preparatorios y el cuadro definitivo *Retrato de señora de 1820* (1929) o un gran número de los lienzos que tituló *Pintura tableau*, realizados hacia 1930, pertenecían en esos momentos a dicha galería francesa.



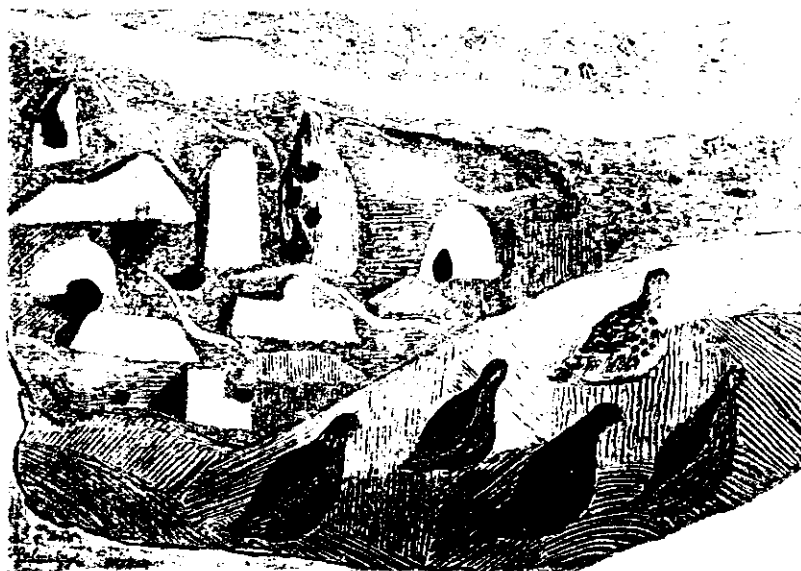
Pablo Picasso, *El beso*

Con estas obras, la SAI se hacía rodear del surrealismo más lírico y abstracto del momento, que abanderaba las otras opciones más o menos afines, como las tres pinturas de Maruja Mallo, pertenecientes a la serie *Cloacas y Campanarios*, y que flanqueaban en la Exposición a los tres cuadros de Laserna (*Aquarium, Flores y Fuente*), como podemos observar en una fotografía que recoge la revista *Arte* en su número II de junio de 1933.

El surrealismo español de esos años, siempre tan preñado de lirismo y en no pocas ocasiones concretado en formas reconocibles, contaba en la Exposición de Copenhague con varios representantes, algunos de los cuales posteriormente hemos dado en llamar de la "Escuela de Vallecas", como Benjamín Palencia (*Manzanas de arena, Peces blancos, Perdices en hormigueros, Tierras silúricas, Paisajes en lluvia, Paisajes en silencio, Sensación de espacio, Paisaje de Toledo*), Antonio Rodríguez Luna (*Paisaje con pájaros, Paisaje*), Francisco Santacruz (*Danza macabra, Pastores de elefantes, San Sebastián, Pintura mural*) o los veinte dibujos que presentaba Alberto Sánchez.

El arte español que había reunido la SAI en Copenhague ofrecía todavía una alternativa más dentro del surrealismo, como es aquélla que estaba arraigada en el respeto a la figuración más sólida, en la que funciona como estímulo la asociación inesperada de objetos o actitudes y no la apariencia externa; en aquella ocasión este peculiar surrealismo, que a veces también comparte características del "realismo mágico", contaba con dos artistas como Ángeles Santos (*El niño muerto*) y, sobre todo, Alfonso Ponce de León (*Bodegón con flor, Naturaleza muerta, La hija del guarda, Idilio en carretera, Naufragio en Marbella*), uno de nuestros artistas peor conocidos y que desde que reapareció la SAI en la República estuvo muy estrechamente ligado a dicha Sociedad, como artista que había

mostrado sus obras en la Exposición de San Sebastián, en septiembre de 1931, y como miembro del comité de redacción del primer número de *Arte*. La *Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, junto a Guillermo de Torre y Antonio Marichalar, publicación cuya andadura se hizo coincidir precisamente con la inauguración de esta Exposición en Dinamarca.



Benjamín Palencia, *Tierras silúricas (Las perdices)* (1931)
Óleo sobre lienzo, 65 x 91,5 cm.
Madrid, MNCARS

El tercer pilar de la Exposición, junto a la primera presencia de Picasso y a la creciente relevancia del surrealismo en el seno de los "Ibéricos", lo constituye una nueva reflexión, que ahora se hacía de cara a Europa, sobre el protagonismo que estaban cobrando las nuevas figuraciones en el arte español contemporáneo.

Dentro de ese rico panorama, que ya hemos comenzado a describir con motivo de las exposiciones de San Sebastián y Valencia, se hace cada vez más notoria la presencia de la nueva pintura levantina, y así encontramos en Copenhague obras de los murcianos Luis Garay y Pedro Flores, o de los valencianos Enrique Climent, Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez, si bien existen diferencias formales claras entre la apariencia más lírica de las obras de Flores o Climent, y el mayor recargamiento de las figuras que

pintan Lahuerta y Pedro Sánchez; a modo de curiosidad, diremos que en esta Exposición de Copenhague se produjo una de las contadísimas ventas de cuadros en las muestras de la SAI, siendo Pedro Sánchez precisamente el afortunado pintor que logró vender una obra (33).

La propuesta de la Sociedad de Artistas Ibéricos siempre aspiró a ofrecer una visión panorámica del arte español, en la que tenían cabida artistas de diversas regiones y épocas. Entre los más veteranos, los cuatro seleccionados: Julián Castedo, Solana, Togores y Vázquez Díaz, permitían contrastar las diferencias que ellos habían protagonizado; Vázquez Díaz, y Castedo como uno de sus seguidores, encarnaban el predominio de la forma geometrizada en amplios planos y volúmenes, mientras que Solana, como siempre, se reencarnaba en sí mismo, sin posibilidad de comparación con otros artistas o tendencias. Por último, el caso de José de Togores es muy interesante; como vimos, había representado en un momento muy concreto del s. XX la posibilidad de que el futuro de las figuraciones españolas pasara por el tamiz exigente del clasicismo. Además, entre los años 1923 y 1925, Eugenio D'Ors intentó por todos los medios que esta opción prevaleciera, casi como dogma, en las directrices de la Sociedad de Artistas Españoles, precedente de la Sociedad de Artistas Ibéricos (34). Sin embargo, a finales de 1932 el arte de Togores, que tuvo mucho éxito en determinadas galerías, como las del alemán Alfred Flechtheim, ya había perdido esas connotaciones en España, no siendo sino otra alternativa en el cada vez más complejo mapa de las nuevas figuraciones españolas y europeas.

A este cuarteto de precursores se habían unido, cada cual con sus aportaciones personales, una serie de pintores que formaban un grupo muy heterogéneo, como Hipólito Hidalgo de Caviedes, entre sus obras destacaba *La familia* (1931), de una sólida figuración que sintetizaba sugerencias del arte de Sunyer y Vázquez Díaz; Joan Junyer, Manuel Ángeles Ortiz, Timoteo Pérez Rubio, Pedro Pruna y Joaquín Valverde, todos ellos

participes de un creciente lirismo para sus figuras; Arturo Souto y Joaquín Vaquero, que encarnaban una mayor monumentalidad; o, finalmente, Rosario de Velasco, que presentaba *Adán y Eva*, obra que le había procurado un lugar de prestigio en el arte español que se hacía dentro de la Península.



Daniel Vázquez Díaz, *Los hermanos Solana* (1930)
Óleo sobre lienzo, 237 x 167 cm.
Col. part.

III.4.3.9. EL FINAL DE LA PRIMERA ETAPA EUROPEA

Al terminar la Exposición, y de vuelta ya en Madrid, Manuel Abril escribe, en términos muy parecidos al prólogo del catálogo de la Exposición (35), en la revista *Blanco y Negro* el balance "oficial" - podríamos llamarlo así - que la Sociedad de Artistas Ibéricos realizaba

de esa primera actuación en el extranjero. El artículo es todo un alegato en favor del arte español contemporáneo, al que se había logrado dar publicidad en el extranjero, ofreciendo una imagen de globalidad y escapando de la injusticia que supone considerar, como sucedía en aquellos momentos en Europa, que Picasso, Miró, Dalí y alguno más constituían todo el arte español del s. XX. Curiosamente, es una reflexión en voz alta cuyo objetivo es informar al público español de un acontecimiento del que apenas había oído noticia alguna:

"Una experiencia importante: España fuera de España. ¿Qué valor adquiere España cuando se presenta en el mundo? Ésta es para nosotros la significación más valiosa de la Exposición... España adquiere, lector, una importancia asombrosa.

A nosotros no debía sorprendernos, puesto que nosotros somos los que hemos organizado la actual Exposición, creyendo a cierra ojos al hacerlo que no habíamos de quedar nunca en ridículo; pero, con todo, y a pesar de que siempre estuvimos convencidos del valor de las obras que traíamos, quedamos nosotros mismos, sin embargo, sorprendidos al ver las obras todas reunidas, instaladas.

Qué fuerza enorme, qué riqueza, qué abundancia la de esa punta de tierra que allá, al final de Europa, queda tantas veces apartada y como al margen de la Gran Sociedad de las Naciones; no la Sociedad de las Naciones burocrática... sino de la gran Sociedad que forman en la vida - paz y guerra - las naciones sociables de verdad, capaces de cultura y de progreso en todo cuanto sea 'humanidades'...

Más que Exposición de cuadros es Exposición de autores: puede perfectamente el visitante darse cuenta casi siempre de las personalidades respectivas. Esto tiene dos ventajas: que los autores quedan todos ellos definidos y completos, pues entre unas y otras obras complementan su fisonomía, y otra que de ese modo los contrastes entre unos y otros autores se acentúan y queda patente y precisa la independencia rotunda de unos y otros.

Así puede decirse que en esta Exposición no hay, entre treinta autores, ni uno sólo que no sea distinto en absoluto de los otros. No son las mismas tendencias ni, dentro de iguales tendencias, se parecen dos autores lo más mínimo... Hasta cuando las tendencias se parecen, hasta cuando en Palencia y en Miró tienen las tendencias de común el ser irrepresentativas y aparentemente oriundas de la misma orientación, ¡qué abismo entre uno y otro y qué en su puesto los dos sin sombra de recíproca influencia!...

Más o menos, son todos los artistas que figuran en esta Exposición artistas de ese tipo que suele ser llamado "de vanguardia", y que suele ser llamado de ese modo, no tanto porque, en efecto, merezcan todos ellos ese nombre, sino porque todos ellos son tenidos casi siempre en nuestra tierra como extravagantes o locos. Ese riesgo no pueden tenerlo en Copenhague; aquí podrá un particular preferir un arte u otro, pero la ciudad como tal y el ciudadano de ella como tal, no puede sorprenderse ni escandalizarse con el arte de estos tiempos...

Al ver, pues, nuestras obras, no se encuentran en el caso de decir: "Pero, ¿qué pintura es ésta?", sino que, por el contrario, se encuentran en el caso de decir: "También pintan en España como se pinta en el mundo...", pudiendo luego añadir, desde luego: "... sólo que mejor". Porque dan nuestros pintores la sensación de que, hagan lo que hagan y sigan el rumbo que sigan, lo harán, por ser españoles, mejor que cualesquiera. El pintor se da en España con una densidad inusitada. Y eso en esta Exposición salta a la vista" (36).

III.4.3.10 NOTAS

(1) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep.D, Legajo R-744,
Expediente 89

(2) *Ibíd.*,

(3) *Ibíd.*,

(4) *Ibíd.*,

(5) Javier Tassara. "El Arte. La Exposición española en Oslo (Noruega)",
Metrópolis, Madrid, núm. 9, jul. 1931.

(6) Cfr., José Manaut Viglietti. *Las Bellas Artes en la Segunda República*, Ateneo de Madrid, 1-IV-1933, p. 13.

(7) Cfr., Rosa Chacel. *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*,
Madrid, Cátedra, 1980, p. 43.

(8) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep.D, Legajo R-744,
Expediente 89

(9) *Ibíd.*,

(10) El gran foro internacional de la época, la Bienal de Venecia, tenían un carácter diferente, puesto que era la organización la que invitaba a los artistas, como sucedió en la edición de 1932 (XVIII), o se realizaba a título privado por un comité español, siendo académicos de San Fernando en su mayoría quienes seleccionarían el envío para la edición de 1934 (XIX). Para completar un poco más este asunto, diremos que en ninguna de las dos ediciones que analizamos se invitó a los "vanguardistas":

Picasso, Dalí, Miró o la Escuela de París, mientras que sí fueron invitados artistas como Aguiar, Barral, Benedito, Capuz, Mir, Julio Moisés, Pérez Rubio, Gonzalo Bilbao, Sorolla, Vázquez Díaz o Rosario de Velasco.

(11) Existe un precedente en Rafael Benet. "Política artística separada", *Mirador*, Barcelona, 28-IV-1932.

(12) Rafael Benet. "El nom d'art català", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 28-VIII-1932.

(13) Remitimos al apartado II.2.6.2. sobre el término "Ibéricos".

(14) Manuel Abril. "Exposición de arte español en Copenhague", *Blanco y Negro*, Madrid, 16-X-1932.

(15) En los documentos que hacen referencia a las cuentas de la Sociedad de Artistas Ibéricos se detalla que el catálogo de la Exposición de Copenhague le costó 100 ptas. a la SAI en concepto de clichés y pruebas fotográficas. Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep.D, Legajo R-744, Expediente 89.

(16) Vid., apartado III.4.1.

(17) Ut supra (13)

(18) *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, Madrid, núm. II, jun. 1933.

(19) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep. E, Legajo R-746, Expediente 49

(20) Los artículos de Manuel Abril en el periódico *Luz* relacionados con la Exposición de la SAI en Dinamarca son los siguientes: "Exposición en Copenhague de los Artistas Ibéricos" (13-IX-1932), "Los de casa y los de afuera" (20-IX-1932), "La Exposición de Artistas Ibéricos" (24-IX-1932), "Una revista de arte ni antigua ni moderna" (1-X-1932) y "Arte a cambio de zapatos" (8-X-1932).

(21) Manuel Abril. "Exposición en Copenhague de los Artistas Ibéricos", *Luz*, Madrid, 13-IX-1932.

(22) *Ibíd.*, También se puede consultar el catálogo de la Exposición. *Artistas Ibéricos. Exposición de Obras en Charlottenborg*, Copenhague, sept. 1932, pp. 7-9.

(23) Manuel Abril. "La Exposición en el Palacio de El Retiro", *Heraldo de Madrid*, 9 y 16-VI-1925.

(24) Manuel Abril. "Los de casa y los de afuera", *Luz*, Madrid, 20-IX-1932.

(25) Manuel Abril. "Arte a cambio de zapatos", *Luz*, Madrid, 8-X-1932.

(26) Anónimo. "Una representación plena del arte pictórico español", *Dagens Nyheder*, Copenhague, 7-IX-1932.

(27) Anónimo. "Ni una sola Carmen", *Dagens Nyheder*, Copenhague, 11-IX-1932.

(28) Anónimo. "La Exposición española", *Berlingske Tidende*, Copenhague, 9-IX-1932.

- (29) Anónimo. "Doble vernisage ayer", *Berlingske Tidende*, Copenhagen, 11-IX-1932.
- (30) Anónimo. "Vernisage sueco-español. Modernismo del Norte y del Sur en Charlottenborg", *Social Demokraten*, Copenhagen, 11-IX-1932.
- (31) Anónimo. "Arte sueco y español en Copenhagen", *Friborg Amtso Anio*, Copenhagen, 10-IX-1932.
- (32) Anónimo. "Exposición sueca y española", *B.T.*, Copenhagen, 12-IX-1932.
- (33) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep.D, Legajo R-744, Expediente 89
- (34) Vid., apartado II.1.4.
- (35) *Artistas Ibéricos. Exposición de Obras en Charlottenborg*, Copenhagen, sept. 1932, pp. 7-9.
- (36) Manuel Abril. "Exposición de Arte Español en Copenhagen", *Blanco y Negro*, Madrid, 16-X-1932.

III.5. ARTE. REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

III.5.1. INTRODUCCIÓN

La publicación de su propia revista fue uno de los objetivos en los que más interés puso la Sociedad de Artistas Ibéricos a lo largo de su existencia; por una parte, suponía la posibilidad de extenderse, tanto cuanto quisieran, en aquellas cuestiones de arte moderno que, hasta ese momento, sólo habían podido ver publicadas en artículos en prensa de información general; por otra, y más importante si cabe, la revista se podría erigir en un medio más eficaz en la comunicación con el público y, en consecuencia, vendría a subsanar el carácter excepcional, por lo temporal, de las exposiciones de arte que estaban organizando tanto en España como fuera de ella.

Como órgano de difusión del arte moderno español durante la República que pretendía ser, la revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos fue patrocinada en Europa, también en América, por la Junta de Relaciones Culturales, que de ese modo hacía suyo, como por esos momentos sucedía con la Exposición de Copenhague, otro de los proyectos de los Artistas Ibéricos. A principios de septiembre de 1932 sale a la calle el núm. I de *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, con la pretensión de ser el primero de una serie anual de diez ejemplares. Desde ese mismo instante, la República - por medio de la Junta de Relaciones Culturales - se hace cargo de la difusión de la revista por el extranjero, distribuyéndola entre las embajadas, centros culturales de España y particulares, con evidente intención de propaganda. Así, un documento del Ministerio de Instrucción Pública detalla las capitales del mundo que figuraron entre los objetivos iniciales de esa distribución "por vía diplomática", podríamos decir con toda propiedad: Buenos Aires, Montevideo y Cuba en el continente americano; Roma, París, Bucarest, Copenhague, Londres, Zurich, Praga y Oslo, en Europa (1).

En realidad, la Junta de Relaciones Culturales no se limitaba a desempeñar de manera competente dicha tarea, sino que, para acrecentar la importancia de la recién nacida revista, hacía acompañar a los ejemplares de sendas cartas de Manuel Abril (cuyo contenido desconocemos) y del vizconde de Mamblas, Jefe de la Sección de Relaciones Culturales del Ministerio de Instrucción Pública quien, por ejemplo, el 10 de octubre envía cartas a Enrique Helfant, agregado cultural de la legación de Rumanía y a Bernardo Rollard, ministro consejero de la embajada española en Londres. En la primera de estas misivas Mamblas exalta, en un tono bastante exagerado, la personalidad del director de Arte, Manuel Abril, a quien califica como "uno de los valores intelectuales y culturales más importantes de la actualidad" (2).

Mucho más interesante es la segunda carta, aquélla dirigida a la embajada londinense, al tratarse de uno de los documentos donde se reconocen de manera más directa las estrechas relaciones que existían entre la Sociedad de Artistas Ibéricos y la República:

"Los señores Artistas Ibéricos tienen con esta Casa (la Junta) íntima relación oficial. Por tanto estamos todos interesados en que la Revista salga adelante (la cursiva es nuestra). Te mando dos ejemplares, uno para el señor embajador (Ramón) Pérez de Ayala y el otro con destino a la Anglo Spanish Society..." (3).

Tras esa primera jornada propagandística, la segunda oleada de cartas desde los estamentos oficiales se produce el 21 de octubre. Víctor Araclus, particular cuya función pública en el extranjero desconocemos, recibe el siguiente texto por parte del vizconde de Mamblas:

"(Sobre la Sociedad de Artistas Ibéricos)... Está compuesta esta Asociación por jóvenes cuya tendencia modernista y moderada a la vez es interesante y casi desconocida en el extranjero a pesar de la altura en que se encuentran bajo todos los puntos de vista.

Mucho le agradeceré haga propaganda de esta Revista en la 'Cultural Española' y en otras asociaciones de nuestro país por si desean abonarse a la Revista..." (4).

Ese mismo día, la Junta se expresa en idénticos términos, de considerar a los Artistas Ibéricos como genuinos representantes en España del arte moderno, cuando se dirige a Francisco de Agramonte, ministro de España (embajador) en Praga:

"Hacen éstos (los Artistas Ibéricos) un esfuerzo encaminado a dar a conocer las nuevas orientaciones de la pintura española, o sea, la labor de los 'jóvenes' y como ésta es poco menos que desconocida en el Extranjero *tenemos empeño en difundirla lo más posible* (la cursiva es nuestra)..." (5).

Por lo que hace referencia a la acogida que tuvo la revista Arte entre el público informado al que iba dirigido, pese a las reiteradas afirmaciones de los miembros de la Sociedad de Artistas Ibéricos en sentido contrario - esto es, que la revista respondía a las necesidades de una gran parte de la población - no tardaría en recibir críticas que la acusaban de un poco disimulado snobismo y de reflejar, pese a todos los indicios, un escaso bagaje de modernidad.

La crítica más severa llega de la pluma de Miguel Pérez Ferrero, aunque se limita a expresar su desaprobación ante determinados aspectos del contenido y la presentación de Arte:

"De esta revista hemos oído hablar desde hace mucho tiempo. Una revista que ayude a encauzar cuanto a arte en España; una revista-guía, algo que hasta aquí no ha habido, un órgano orientador que señale los rectos caminos y desenmascare los falsos.

Con aire de publicación de los años 20 ó 21, con confección de aquel tiempo y estilo y con algún original que también corresponde a lo que pasó de esa época y no a lo que de ella ha podido perdurar.

Me parecen finos los originales, el diseño de Angel Ferrant y las orientaciones y críticas de Abril y Marichalar; pero el conjunto es pesado y monótono. En cuanto a la carta de Picasso, ¿era ya tan conocida!...

Así, 'Arte' me ha parecido una revista, pero no 'la revista'; es decir, que antes de hacer esas denuncias para las que pide oídos ministeriales debe mirarse al espejo" (6).

El artículo no tardaría en recibir oportuna réplica por parte de la Sociedad de Artistas Ibéricos, en este caso de José María Marañón, escritor y periodista, para quien la única intención de la revista es llamar la atención sobre la situación lamentable de las artes en España y contribuir a remediarla informando al gran público sobre la actualidad artística en España y en el mundo:

"ARTE pretende atraer sin pedantería, con llaneza, la atención del distraído público español sobre el arte que no puede, si quiere ser cosa viva, permanecer encerrado en estériles fórmulas de ayer.

En el inmenso páramo del arte español de hoy faltaba todo: protección y atención del Estado; disciplina e indisciplina en los artistas; cultura en el público y en la Prensa. Si no existe en España una buena revista de arte conservador, ¿cuál será la suerte de una de tipo contrario? Le bastará con 'llamar la atención'. Eso pretende 'Arte'.

Esto es 'Arte': fermento, levadura. Informador del momento actual, que será documento en el mañana. Ser 'ibérico' no aparta de llevar en sí un elemento de historia" (7).

Del mismo modo, Manuel Abril expresó su opinión sobre la revista de la que, no olvidemos, era Director. Su discurso, lejos de manifestaciones combativas hacia el artículo de Miguel Pérez Ferrero arriba comentado, adquiere un tono conciliador afirmando que el único objetivo de la revista es, al igual que pensaba Marañón, informar al público de la existencia de otro arte, el arte moderno:

"Nosotros no defendemos las tendencias modernas del arte; nosotros defendemos el arte, nada más, y todo empeño se concentra en sostener que las tendencias modernas son tan arte como puedan serlo otras más antiguas.

Lo de ser 'moderno' es como lo de 'romper moldes'. No hay que romper nada. En arte lo que hay que hacer es hacer.

En arte no hay que romper moldes. Hay que inventar formas. Y forma es todo aquello en donde lo de afuera y lo de dentro es indivisible. La forma es fondo también o no ha llegado a ser forma.

En arte, pues, no hay antiguo ni moderno: hay eterno. Lo moderno es aquello que siendo eterno ha venido al mundo ahora en vez de antes.

Hubimos de adoptar un tercer camino posible: ni lo retrógrado ni lo falso moderno. El de hablar con sencillez y pulcritud. Una revista no es obra de creación, sino de información... En vez de formas nuevas, buenas formas" (8).

Desde Barcelona, una editorial de la revista *Mirador* saludaba la aparición de *Arte* y compartía el llamamiento que la Sociedad de Artistas Ibéricos dirigía a las autoridades de la República en el texto titulado "Nuestro saludo y nuestros propósitos" (9):

"Su salida coincide con la celebración en Copenhague de una Exposición de 'art vivant' español, comienzo de una actividad expansiva de la Sociedad de Artistas Ibéricos, que agrupa a los nombres de los representantes de lo que se llama arte moderno.

Señalamos el grito que ARTE hace, más que al público, al Estado, para interesarlo en el arte... y remarquemos con total simpatía el contenido y la orientación de este primer número"(10).

De todos modos, la publicación que más celebró la llegada de la nueva revista sería la tinerfeña *Gaceta de Arte*, que había nacido, asimismo, pocos meses antes, el 1 de febrero de 1932. Comprometida de manera decidida con el arte moderno europeo - en la heterogeneidad de sus

preferencias, defendería con especial interés el racionalismo en arquitectura y el surrealismo en las artes plásticas - saludó la aparición de Arte como uno de los primeros síntomas de la transformación, hacia la modernidad, del ambiente artístico madrileño:

"... en madrid ha comenzado a publicarse una revista llamada 'arte', dirigida por manuel abril y con un comité de redacción formado por antonio marichalar, alfonso ponce de león y guillermo de torre, que corresponde a un deseo sentido por la juventud española; por la calidad de sus colaboraciones y presentación será sin duda una realidad que oriente a la república en sus intervenciones estéticas" (11).

En un ámbito más general, la posición que iba a adoptar la revista de los Artistas Ibéricos la sitúa muy al margen de inquietudes ajenas a la crónica artística, al igual que otras publicaciones como *Azor* (1932-1934), *Noreste* (1932-1935), *A.C.*, siglas de *Actividad Contemporánea* (1931-1937) o la propia *Gaceta de Arte* (1932-1936). Como su propio título indica, se trataba de una revista orientada exclusivamente al arte, por lo que no compartimos del todo la opinión de Rafael Osuna cuando afirma que estuvo "muy allegada a los planteamientos oficiales" (12).

Con excepción del llamamiento que se realiza al Estado republicano en el primer número de *Arte* (13), la revista se centró en una tarea que ya era meritoria, la difusión en España del arte moderno internacional y, en especial, español, y prescindió de adoptar cualquier postura política concreta, al contrario de lo que estaba sucediendo con muchas de las publicaciones que se realizaron en España en ese bienio 1932-1933, como *Nuestro Cinema* (1932-1935), defensor del cine soviético, en tanto que producto cultural con clara intención revolucionaria, frente al burgués, como la valenciana *Orto. Revista de documentación social* (1932-1934), cercana a posiciones anarquistas, y en la que colaboraba Josep Renau;

como *Octubre* (1933-1934) o, ya en 1934, *Leviatán*, revista que dirige el socialista Luis Araquistain y que existirá hasta 1936.

III.5.2. ARTE, NÚM. I, SEPTIEMBRE 1932

Por fin, tras el proyecto no concretado de la revista de la Asociación de Pintores y Escultores, *Plástica* (14), Manuel Abril aparece como Director de su propia revista; le acompañan, como miembros del comité de redacción, un pintor, Alfonso Ponce de León, y dos escritores, Antonio Marichalar y Guillermo de Torre. En ese primer número se incluyen artículos de Manuel Abril ("El Paraíso perdido y el arte moderno"), Angel Ferrant ("El Estado y las Artes plásticas: Diseño de una configuración escolar"), Ramón Gómez de la Serna ("Norah Borges") y Guillermo de Torre ("La pintura de Torres-García") y Antonio Marichalar ("Crítica de Arquitectura: El derecho de enfrente"), además de crónicas de actualidad y una importante carta de Picasso.

Las firmas reúnen, de manera intencionada, a los miembros más destacados del comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos, a uno de los primeros que difundió la vanguardia europea en España, Ramón, y al artista español más internacional del momento, Pablo Picasso. De manera ideal, la SAI se implicaba así en el proceso histórico de la renovación artística en España y de la conexión - utilizando la fama de Picasso - con el arte contemporáneo mundial.

Respecto a las ilustraciones que pueblan este número I, el protagonista indudable es Ángel Ferrant - con dos dibujos y doce fotografías de relieves y esculturas exentas (15) - a quien acompañan cuatro dibujos de Norah Borges, seis cuadros de Torres-García y ocho máscaras procedentes de diversos rincones del mundo. De la actualidad artística en Madrid se ofrecen seis cuadros de la Exposición "Artistas influidos por Goya", organizada por la Sociedad Española de Amigos del

Arte. Por último, como homenaje a un tiempo pasado, el retrato de Juan de Echevarría, que había muerto en julio de 1931, por Daniel Vázquez Díaz. En su nueva andadura, la Sociedad de Artistas Ibéricos no quiso olvidar a uno de sus miembros destacados en ese emblemático año 1925.

III.5.2.1. EL MANIFIESTO DE ARTE. UN MANIFIESTO POCO "ARTÍSTICO"

Todo el número I de la revista está precedido por un llamamiento de la Sociedad de Artistas Ibéricos al Estado y al público de arte españoles que, por su importancia, reproducimos casi en su integridad. Se trata, por extensión y claridad expositiva, de uno de los textos que mejor describen la situación del arte español contemporáneo y en el que, no limitándose a la acostumbrada denuncia, ofrece soluciones para intentar cambiar dicha situación. Además, su importancia se acrecienta si tenemos en cuenta que se trata de la ampliación de ese primer manifiesto de la SAI que se había redactado a los pocos días de ser proclamada la República (16). El texto comienza con una introducción dirigida al público y, en especial, a los organismos oficiales de la República que estaban en disposición de intervenir en lo que concernía a la política de Bellas Artes que aún estaba por definir:

"... Tenemos, ante todo, que hablar a la autoridad, porque ella es aquí tutor de todos, en lo que a las artes respecta. No hay, en la España de hoy, conciencia pública artística; la habría si existieran en España representaciones firmes, actantes y conscientes, de todos los rumbos posibles, aunque después cada cual pensase como quisiera. ¿A quién culpar? No sabemos. En parte, a la apatía de los ciudadanos todos; en parte, a los Gobiernos, que han estado manteniendo en todas las regiones oficiales, cierta mezcla de abandono y partidismo, que persiste en este régimen...

Sabemos, sí, perfectamente que no habrá salvación efectiva mientras cada cual, cada hombre, no sienta, por su parte, entre las necesidades apremiantes de su espíritu, la necesidad del arte, la afición a fomentar

la producción y la compra de obras de arte; pero, dado que no existe esa afición en la medida o a la altura de nivel que corresponde a la actividad de un pueblo al día, compete a la autoridad - a nuestro juicio - acudir al remedio del colapso, asumiendo la inicial intervención, iniciando por su cuenta el movimiento.

De ahí que nuestras palabras... vayan, ante todo, al Gobierno: a la autoridad que rige los destinos de la España oficial de estos momentos..." (17).

Acto seguido, la SAI dibuja el panorama del arte español de las últimas décadas, que define en términos de retraso y aislamiento respecto al arte moderno de otros países europeos, para lo cual se dirige de forma explícita a las dos máximas autoridades de la República en política cultural, el ministro de Instrucción Pública y el Director General de Bellas Artes; por primera vez, la SAI se ofrece a la República como instrumento que permitiría la modernización del arte español:

"... La Sociedad de Artistas Ibéricos se manifestó en España hace unos años, y ahora se organiza de nuevo y con más firme volumen, con objeto de representar y defender los fueros de toda una mitad de la civilización artística - la más importante acaso y, desde luego, la que más caracteriza nuestro tiempo -, por completo abandonada entre nosotros, y sin que nadie la atienda, ni la muestre, ni la inculque de una manera orgánica y constante.

España, Sr. Ministro, está viviendo, en lo que se refiere al arte plástico, por completo en la cuneta de la cultura mundial desde hace cerca de un siglo. No se puede tener, como se ha tenido a España, más completamente aparte de la Historia.

El mundo de la plástica ha vivido en los últimos cien años el siglo más espléndido, más esencial y profundo que haya podido nunca existir en la Historia de las Artes, desde que las Artes existen...

Pues bien: este movimiento - que ocupa un siglo entero, y que ha llenado y llena el mundo todo - *no ha pasado jamás por Madrid, y casi no ha pasado por España.*

Los autores extranjeros, que fueron en etapas sucesivas formando esa evolución, no pasaron jamás por España. Los autores españoles que se incorporaron a esa evolución no consiguieron jamás venir a España o fueron - cuando alguno apareció, muy pocas veces - objeto de escarnio y desprecio.

Los Regoyos, los Nonell, para citar nombres concretos, fueron a la "Sala del Crimen" las contadísimas veces que por Madrid aparecieron. Centenares de maestros consagrados de todas partes del mundo - españoles varios de ellos, que entraron ya en los Museos europeos y americanos - no han conseguido aquí ni entrar en los Museos ni ser jamás exhibidos ante el público de España.

Esto es criminal para un pueblo, y tanto más criminal cuanto que ya no podrán, ni ustedes ni otros, subsanar parte del daño. El Museo Moderno de España no podrá jamás en la vida tener ya una representación, ni aun modesta, de ese siglo representativo de que hablamos, porque hoy costaría millones adquirir unos cuantos cuadros que hubieran podido ser adquiridos a su tiempo por poquísimos dinero.

Ese crimen de abandono es el único responsable de que el público español - incluso el que presume de ilustrado - se encuentre en esta cuestión del arte vivo en la más total barbarie: ni sabe de qué se trata ni ha podido ver las obras que constituyen todo el arte de la época, ni ha podido entrenarse al mirarlas... No se trata, por lo tanto... de una cuestión de arte sólo; se trata, además, de instrucción, de instrucción pública; se trata del decoro nacional; se trata de que España pueda caminar, en esto como en todo, a la par de la cultura, y recibiendo, como otros pueblos reciben, la educación a que es acreedora.

Por eso, Sr. Ministro, esta instancia que a V.E. dirigimos no es solamente una súplica y un llamamiento, sino que es además una *denuncia concreta*. Quisiéramos que el Sr. Ministro nos pidiera - si duda de lo

dicho por nosotros - responsabilidades y explicaciones de todo cuanto decimos:

Si es verdad que en España hubo Exposiciones suficientes para haber tenido al día al público español, nosotros somos falsarios;

si es verdad que se hizo en este asunto todo cuanto se pudo, nosotros somos falsarios y levantamos falsos testimonios;

si no es verdad que esos autores a los que nos referimos y ese movimiento de que hablamos ha sido ya acogido en todo el mundo culto y ha pasado a las revistas y Museos de todas las partes del mundo, exceptuados nosotros, que nos culpen, porque estamos acusando falsamente;

pero si es un hecho cierto lo afirmado, se nos debe atender, Sr. Ministro, no ya como un simple grupo que se propusiera una labor - siempre loable - de noble y alta cultura, sino como algo más hondo: como una agrupación que aspira a nivelar y a establecer en lo posible la vida civilizada del arte en nuestra España, vida que está hoy - insistimos - gravada con el déficit bochornoso de toda una mitad - por lo menos, una mitad - del arte vigente de ahora..." (18).

Lo que interesaba especialmente a los miembros de la Sociedad de Artistas Ibéricos en esos momentos iniciales era mostrar de forma inconfundible el carácter único de dicha Sociedad en el seno del arte español contemporáneo, por lo cual se marcan diferencias respecto a otras instituciones como, p. ej., la Asociación de Pintores y Escultores, a las que siempre considerarán como situadas a la derecha de sus propios planteamientos, más progresistas en cuanto a intenciones de promocionar el arte español avanzado. Esta división que la SAI afirma que existía en las artes peninsulares supone limitar sus objetivos a una voluntad de compartir el escenario y no de sustituir una opción, la de los "Ibéricos", por la heredada de épocas anteriores:

"... Este criterio cultural que aquí exponemos no tiene en la actualidad española ni representación oficial ni representación oficiosa. La Asociación de Pintores y Escultores o la Sociedad de Amigos del Arte,

que son las dos únicas Sociedades orgánicamente constituidas en España, no pueden asumir, ante el Estado ni ante el mundo, una representación colectiva de las Artes, pues una, lo mismo que otra, representan justamente... esa otra mitad a que nos venimos refiriendo; mitad que no solamente ha estado acaparando de continuo todos los privilegios posibles, sino que ha estado, además, impidiendo el desarrollo de esa otra mitad del arte que, según nuestra afirmación, representa nuestra época moderna.

De ahí que nosotros nos presentemos a V.E. y ante el público español con la pretensión de asumir la representación de toda una cultura y de toda una opinión que, fuera de nosotros, nadie ostenta; representación que trata - obsérvese esto bien - no ya de ir contra nada, sino de complementar lo que existe y de impedir - eso sí - que nadie trabe la expansión de cualquier movimiento de cultura.

Queremos vivir al día - nada más -; pretendemos para ello constituir una especie de Universidad oficiosa de las Artes, en donde se trate de informar y cultivar la sensibilidad y la ideología de las gentes por medio de Exposiciones, conferencias, cursillos, revistas, monografías y libros.

Lo que podamos realizar por propio esfuerzo lo realizaremos, desde luego, sin pedir ayuda alguna; en lo que no, a V.E. y al Poder, en general, habremos de recurrir cuando haga falta..." (19).

En comparación con uno de sus precedentes más cercanos, como es el *Manifiesto de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos*, que había sido publicado en diversos rotativos el 29 de abril de 1931, el *Manifiesto de la revista Arte* utiliza un tono más explícito que aquél, está mejor informado de la realidad que vivía el arte español contemporáneo, y, en consecuencia, ofrece soluciones viables, no limitándose a describir la poco afortunada situación que habían vivido las artes durante la dictadura de Primo y a expresar en términos demasiado vagos la necesidad

de un cambio urgente, como sucedía en el *Manifiesto AGAP*, en el que se extraen afirmaciones como éstas:

"... Lucharemos contra todo lo que signifique arbitrariedad y daremos en la medida que nos permitan nuestras fuerzas, un sentido amplio y renovador de la vida artística nacional, recabando los derechos que como clase nos corresponden..." (20).

De igual manera, ese tono más beligerante tampoco había existido en el precedente más directo dentro de la propia Sociedad de Artistas Ibéricos, el manifiesto publicado en mayo de 1925 con motivo de su primera Exposición; siete años después, debido al cambio de régimen político que se había producido en España, la SAI ya no se limita a exponer la situación del arte moderno en España sino que se atreve a denunciarla y a pedir ayuda directa al Estado. Ambos manifiestos comparten, eso sí, idéntica exigencia de acabar con el aislamiento que sufría el arte español y si en el texto de 1925 se afirmaba: "Somos muchos los que venimos notando, con dolor, el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento plástico del mundo... en ocasiones porque no se organizan en ella las Exposiciones de Arte necesarias para que conozca Madrid cuanto de interesante produce, fuera de aquí y aquí, el esfuerzo de los artistas de esta época..." (21), pero la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1932 se ofrece a sí misma como solución al aislamiento artístico respecto al exterior:

"... España, Sr. Ministro, está viviendo, en lo que se refiere al arte plástico, por completo en la cuneta de la cultura mundial desde hace cerca de un siglo. No se puede tener, como se ha tenido a España, más completamente aparte a España...

Pues bien, este movimiento - que ocupa un siglo entero, y que ha llenado y llena el mundo todo - *no ha pasado jamás por Madrid (sic)*, y casi no ha pasado por España" (22).

Para la Sociedad de Artistas Ibéricos, según se extrae del manifiesto de la revista *Arte*, España seguía careciendo - siete años después de haberlo denunciado en 1925 - de un público de arte informado, de lo que llama "conciencia pública artística" y ello se debería, entre otras razones, a que no existía una agrupación capaz de asumir esas tareas de promoción y difusión del arte español contemporáneo y, en igual o mayor medida, a que el Estado se había limitado a mantener determinadas estructuras del s. XIX, principalmente las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, sin decidirse a ofrecer una alternativa más válida.

Como hemos visto, parece quedar bastante claro que todo el texto recogido en el núm. I de *Arte* está concebido como una exposición de intenciones para actuaciones futuras. Sin embargo, en esta ocasión la cronología se pone en contra de la Sociedad de Artistas Ibéricos, contradice la realidad de aquellos meses y, en consecuencia, plantea algunos interrogantes acerca de las verdaderas intenciones de la SAI al redactar dicho Manifiesto.

Ya el 19 de febrero de 1932 - esto es, nada menos que siete meses antes del manifiesto que estamos analizando - el Ministerio de Estado había concedido 25.000 ptas. a los Artistas Ibéricos para que organizaran diversas exposiciones por Europa (23). Dos meses más tarde, el 8 de abril, la Dirección General de Bellas Artes comunicaba a la Sociedad de Artistas Ibéricos que dos de sus artistas profesionales - uno como titular y otro como suplente - actuarían como miembros del Jurado de Admisión y Colocación en la Exposición Nacional de Bellas Artes (24), si bien se volvería a dar tratamiento especial a la SAI porque, finalmente, sería designado el propio Manuel Abril quien no era, que sepamos, un "artista profesional". Así pues, los contactos y los primeros frutos importantes que se derivaban de la colaboración entre la República y la Sociedad de Artistas Ibéricos ya eran, por lo que vemos, una realidad. Por último, en ningún pasaje del *Manifiesto de Arte* se menciona la

organización de la Exposición de Copenhague, pese a que llevaba semanas preparándose y a que, de hecho, se haría coincidir su inauguración con la aparición de Arte, con la obvia intención de ofrecer una imagen compacta y dinámica de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

¿Qué pretendía, pues, la Sociedad de Artistas Ibéricos ocultando al público la realidad y reclamando al Estado una ayuda con la que ya contaba desde hacía meses? La respuesta más aproximada, siempre en términos de hipótesis dado que no se puede demostrar documentalmente, obedecería a un deseo de que la Exposición de Copenhague no fuera obstaculizada, aplazada o, incluso, suspendida ante las reacciones de aquellos sectores conservadores que se opondrían, de seguro (como, de hecho, ocurrió más tarde, cuando a partir de 1933 se fue aplazando la Exposición de la SAI en París, logrando que sólo fuera posible en 1936) a esos privilegios que concedía la República a un sector del arte español, acto que consideraban - paradójicamente - como una prueba evidente de caciquismo.

III.5.2.2. MANUEL ABRIL, "El Paraíso perdido y el arte moderno"

Como en tantas ocasiones anteriores, Manuel Abril aprovecha cualquier tribuna, bien conferencias bien artículos, para explicar al público el arte moderno, sus fundamentos y resultados de modo abiertamente pedagógico. Esa es la razón por la que acude a ese recurso que tanto utilizaba, la parábola pseudo-religiosa, mediante la cual establece, en el caso concreto de este artículo, un cierto paralelismo entre el Creador y el creador, entre Dios y el verdadero artista, porque ambos comparten, al actuar, un mismo deseo de originalidad, de alejarse de cualquier imitación de los modelos naturales existentes, de rechazar todo arte representativo.

Frente al naturalismo de una parte del arte oficial, la defensa del arte moderno estriba según Manuel Abril, precisamente en esa facultad "superior" de la creación, que antepone la expresión a la imitación y que, por lo tanto, no se limita a las apariencias externas:

"... ante la creación, como tal ser de creación, todo lo creado es digno y hasta igualmente sagrado... El natural es para el artista en estos casos algo así como el muestrario de colores y de piezas de construcción de donde el artista escoge toros y trozos para componer su rompecabezas. Lo que el espíritu aprovecha no son las formas; son las sensaciones..." (25).

Para el crítico, la historia del arte moderno universal no se puede reducir a una serie de ismos más o menos revolucionarios, sino que se debe entender en términos de globalidad, esto es, el arte moderno no sería sino la aportación de algunas novedades al concepto eterno de arte como creación espiritual humana; entre esas innovaciones, sin duda la más significativa, la de mayores repercusiones para la historia del arte, sería el descubrimiento de las posibilidades que ofrece la no dependencia de modelos externos. Ese carácter irrepresentativo, sin el cual perdería todo su sentido la modernidad artística, fue introducido por el cubismo, de ahí que Abril fuera uno de sus mayores defensores en España, porque consideraba que había suministrado diversas claves para ofrecer una alternativa válida a la pintura de historia, a los cuadros de asunto y a la jerarquía tradicional de los géneros artísticos:

"... El cubismo, en definitiva, después de tantas fantasías como se le han achacado a propósito de los cubos y de tantas otras cosas, no hizo más que descubrir la posibilidad del arte irrepresentativo, o sea la existencia de una ley según la cual un grupo de líneas y colores que no representa cosa alguna o que lo representa de una manera incompleta, irreverente y remota puede, sin embargo, producir una emoción estética profunda..." (26).

Estas ideas se encuadran en la evolución del pensamiento estético de Manuel Abril, puesto que comparten semejanzas pero también apuntan matices nuevos respecto a sus anteriores escritos sobre la naturaleza del arte; entre éstos destaca su extenso artículo titulado "La crítica de arte. (Sus fundamentos y su alcance)" (27), fechado en la primera época de la Sociedad de Artistas Ibéricos, en 1925. En aquella ocasión, había concentrado su interés en definir las condiciones que debía reunir la crítica de arte moderna, al tiempo que caracterizaba el proceso de placer estético; en cambio, ahora, en la revista Arte, considera que se ha llegado a la siguiente etapa, de análisis de los procesos creadores del arte moderno a través de sus movimientos más destacados, como el cubismo, siendo ésta una de las directrices que compartirá con el resto de colaboradores de la revista Arte en los dos únicos ejemplares que vieron la luz, en septiembre de 1932 y en junio de 1933.

III.5.2.3. ANGEL FERRANT, "El Estado y las Artes plásticas: Diseño de una configuración escolar"

Es el único texto de la revista, junto al Manifiesto ya comentado (28), donde se vuelve a describir de manera crítica la situación que vive el arte nuevo en España y a demandar una rápida solución a la República:

"... Es evidente que nuestro pueblo está dotado excepcionalmente para el Arte. Confirmación gloriosa: la tradición. Confirmación dolorosa: la expatriación del llamado tesoro artístico y la fatal emigración (la deportación, podría decirse), la desbandada lamentable o la soñada aspiración a ella de los elementos de élite. Pruebas bochornosas de que aquí se hallaban rotos todos los vínculos del sentimiento y de la cultura.

La absoluta incapacidad, la cerril indiferencia, la probada incompatibilidad con el menor síntoma de perfección que caracterizó a los elementos directores del régimen caído, que hasta ahora trataron estas cuestiones; su típica aversión al progreso, aparejada a todos los

recursos de un sistema usurpador de derechos, asfixió, año tras año, cualquier brote que naciera con aliento de superación, llegando a crear un estado de inercia contra el que habían de estrellarse las más firmes voluntades, y del que hoy se hace urgente salir" (29).

Tras ese llamamiento a las autoridades artísticas españolas, Ferrant (30) procede a definir su Proyecto para unas Escuelas federadas de Artes plásticas del Estado (E.F.A.P.E.), las cuales mostrarían sus avances en la investigación de formas plásticas a un Centro o Cuerpo Central (C.E.F.A.P.E.). El escultor madrileño siempre se mostró preocupado por los sistemas de enseñanzas artísticas, que él mismo intentaba poner en práctica desde su plaza de profesor en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, y auguraba el final de los centros tradicionales y su transformación en organismos más actuales o, de lo contrario, su eliminación.

En sus propuestas más novedosas subyace la íntima conexión con los modelos de enseñanza que se habían aplicado con éxito en diversas partes de Europa, principalmente Alemania - nos referimos a experiencias como la Bauhaus - y, de modo más amplio, a toda una corriente filosófica germana que parte de Nietzsche, autor muy leído por Ángel Ferrant (31), en lo que se refiere a las teorías sobre la libre interpretación de las dotes del alumno o la experimentación de todos los medios de expresión y materiales. Pese a haber aún sido poco estudiadas, fueron muy evidentes las repercusiones teóricas de la Bauhaus en España, de la que Ferrant se hace eco en este artículo de la revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Fue el arquitecto Luis Lacasa el primero en difundir ideas de la Bauhaus en España, con su intervención es el artículo "El camouflage en la arquitectura" (32), al que seguirían otros en la misma dirección (33). En Barcelona el GATCPAC (Grup d'Artistes y Tècnics Catalans per al

Progrès de l'Arquitectura Contemporània), que se funda el 28 de noviembre de 1930 y crea en Zaragoza, para el resto de España, el GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), serán los organismos que más defiendan, por medio de sus miembros más destacados - los catalanes Josep Lluís Sert, Josep Torres i Clavé; el madrileño Fernando García Mercadal o los vascos José Manuel de Aizpurúa y Joaquín Labayén - las realizaciones de la arquitectura funcional alemana.

El 1 de abril de 1928, Hannes Meyer sustituye a Walter Gropius en la dirección de la Bauhaus; sólo cuatro meses después, la revista *Arquitectura* publica un ambicioso proyecto de escuelas de obreros que realiza Meyer (34), traducción que fue realizada por José Moreno Villa, uno de los personajes que más contribuyeron a difundir los textos contemporáneos alemanes en España.

Como hitos, no debemos olvidar tampoco la encuesta sobre la nueva arquitectura que realizó *La Gaceta Literaria* en abril de 1928 (35), donde se ofrecían numerosas imágenes de edificios racionalistas y de la Bauhaus en Dessau, además de opiniones de Bruno Taut, Oud, Le Corbusier, Mies van der Rohe, junto a la de los españoles José Ortega y Gasset, Zuazo, Antonio Marichalar, Juan de la Encina, José Moreno Villa, Benjamín Jarnés, José y Rafael Bergamín, César María Arconada, Antonio Espina, Francisco Ayala, etc., o la conferencia de Walter Gropius, que llevaba por título "Arquitectura funcional", en la madrileña Residencia de Estudiantes en enero de 1930 (36), adonde había sido invitado por Fernando García Mercadal, uno de los arquitectos españoles que mejor conocía el panorama contemporáneo, puesto que había viajado por toda Europa en los primeros años veinte.

Como vemos, en España había sido muy intensa la recepción de teorías derivadas de la Bauhaus, y si bien apenas tuvo repercusiones en

cuanto a la práctica de la arquitectura, menos aún en lo que respecta a las artes aplicadas o industriales, en cambio sí ejerció influencia en sus planteamientos pedagógicos, de los que se hace eco el proyecto de enseñanza artística en escuelas de Ferrant, como, p. ej., en su definición de la primera fase de aprendizaje para el alumno:

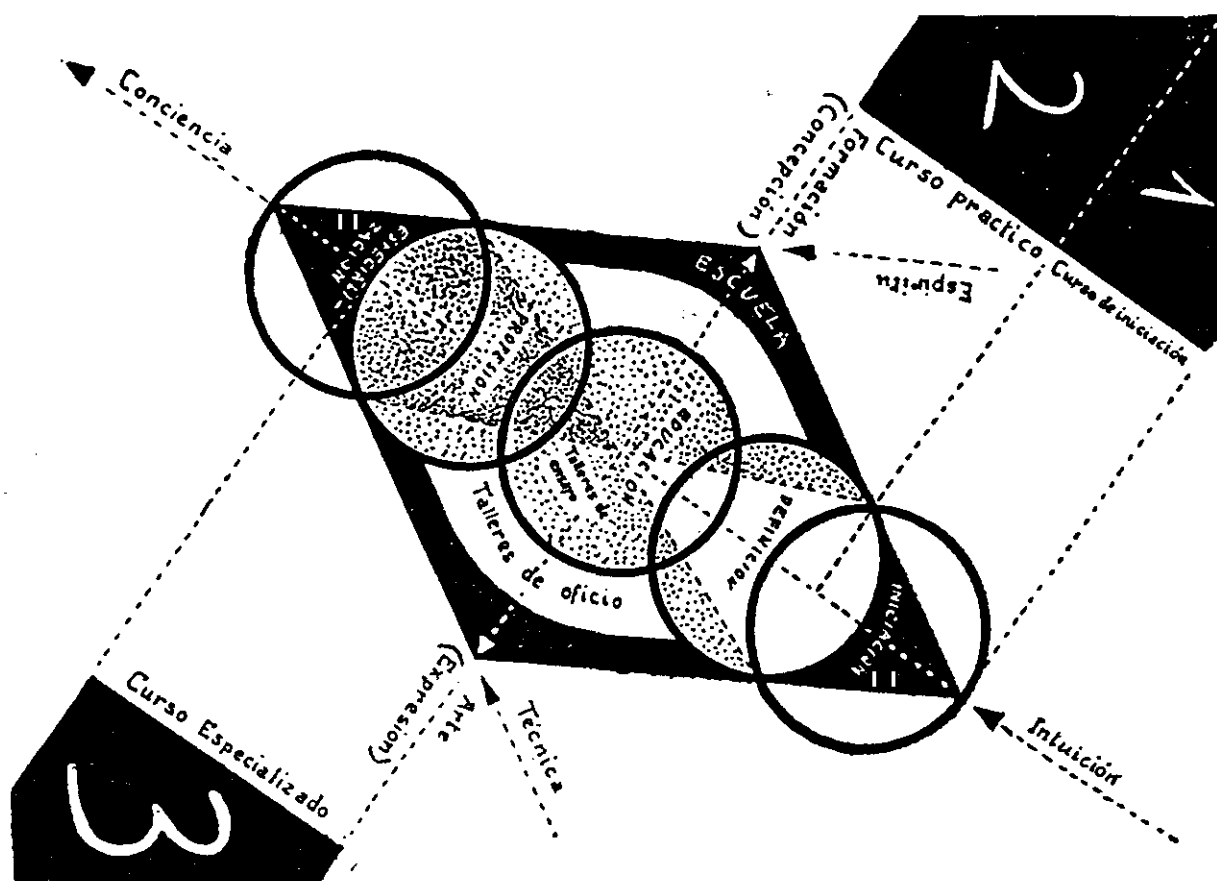
"(Curso de Iniciación) Al ingreso del alumno en la Escuela se impone un período de tanteo. Labor expansiva y libremente realizada con instrumental rudimentario de toda especie: carpintería, metalistería, confección, barro de modelar, yeso, papeles, cartones, telas, lápices y colores... Puro juego para el alumno. Juego que estimulará el profesor. Prohibida la copia..." (37).

En efecto, el Vorkurs o curso preparatorio que puso en práctica la Bauhaus aspiraba a que el estudiante se expresase de forma libre y creativa a través del trabajo manual. A partir del momento en que Gropius instaura dicho Vorkurs, en abril de 1919, el programa pedagógico de la Bauhaus comprenderá tres cursos que se podían realizar de forma sucesiva: I. Para aprendices, II. Para especialización, III. Para jóvenes maestros (38); en una transcripción casi literal, Ferrant considera la necesidad de contar con tres cursos o fases, como son de Iniciación, Práctico y Especializado:

"1ª. Libre manifestación, de carácter general, de las dotes naturales con que el escolar vino al mundo.

2ª. Cultivo de esas dotes individuales mediante una actuación, cada vez más consciente e intelectual, por parte de alumno y profesores;y

3ª. Instrucción científica especial y realizaciones definitivas..." (39).



Ángel Ferrant, Esquema de su Proyecto de Enseñanza Artística

(Arte, núm. 1, sept. 1932)

Otro aspecto que muestra los vínculos de Ferrant con los modelos que habían practicado las escuelas de la Bauhaus es su afirmación de que todo en la escuela, hasta las sillas, debería ser obra de los propios alumnos, asumiendo la nueva consideración del diseño aplicado a la vida cotidiana:

"... Como cabe suponer, la división de Artes mayores y Artes menores queda eliminada en este plan.

Todo, o casi todo en esta Escuela, desde un taburete hasta la pintura de una pared, conviene que sea discurrido y realizado por alumnos y profesores" (40).

El artículo cobra mayor trascendencia puesto que se trata de la presentación pública, por parte de Ferrant, de un plan de formación artística que provocará, semanas más tarde, mucha polémica en

determinados medios catalanes. Como sabemos, Ferrant era profesor en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y en esa ciudad es donde más repercusión tuvieron sus propuestas renovadoras, que también había expuesto en A.C., la revista del GATCPAC. El principal antagonista será Joan Sacs, seudónimo del pintor Feliu Elías, quien califica las propuestas de Ferrant con estas palabras:

"... en aquell absurd o en aquella superstició de la llibertat didáctica, tots ells amb resultats negatius. Ara és un professor madrileny de la nostra Escola de Belles Arts qui aixeca la bandera de la llibertat de desaprendre. Aquest professor, artista certament de molt valor... l'escultor Angel Ferrant, no és de bon tros tan bon pedagog com és bon escultor; és, més aviat, un detestable pedagog... Bée doncs: Angel Ferrant ha imaginat un programa de renovació de l'Escola que és un centpeus... L'agitació anarquitzant que l'admirat Angel Ferrant ha provocat entre els nostres estudiants de Belles Arts és la mateixa condició que l'agitació provocada pels anarquistes murcians, aragonesos... en els nostres sindicats obrers y a la vida política de Barcelona..." (41).

Estas opiniones tan alarmistas no eran compartidas por los principales interesados, los propios alumnos de Ferrant, que se mostraron de acuerdo con sus propuestas educativas; además, decidieron adoptar un papel activo en toda esta polémica y, cuatro días más tarde, no dudarían en responder a un crítico tan consagrado en Cataluña como Joan Sacs (42). Finalmente, la confrontación de pareceres muere prematuramente ante la aclaración de posturas, en un día en que, de nuevo en La Publicitat, aparecen sendos artículos de Joan Sacs (43) y Ángel Ferrant (44).

No queremos concluir este apartado sin relacionar todas estas inquietudes sobre la mejor formación de los futuros artistas españoles con el precedente que había establecido, en 1927, Gabriel García Maroto al sugerir el destino ideal de un hombre tan preocupado por la enseñanza

del arte como era Ángel Ferrant, a quien " nombra " Director de las Escuelas de Bellas Artes y Bellos Oficios dentro del Comité de Acción Artística, como podemos leer en su libro *La Nueva España 1930* (45). Del mismo modo, esboza los presupuestos de enseñanza que aplicaba Ferrant y que, en realidad, preludian los que explica el escultor madrileño en este artículo de la revista *Arte*:

"... ¿Sistemas de enseñanza? ¿Teorías pedagógicas? ¿Leyes y ciencias de cultivo?... El maestro no sabe de otra fuerza que del amor profundo recogido de la Naturaleza, del dominio de ésta por el esfuerzo creador... Libertad, intimidad, amor, esfuerzo... He aquí los poderes que el maestro estimula... a mi juicio son dos aspectos esenciales de la educación general: alusión a todas las posibilidades de manifestación que tenga el individuo y perfección de sus cualidades manifiestas..." (46).

III.5.2.4. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, "Norah Borges"

Este artículo supone la primera incursión de su autor en la biografía de la Sociedad de Artistas Ibéricos, ya que en la Exposición de 1925 se había mantenido, como sabemos, totalmente al margen. En esta ocasión que le ofrece la revista *Arte*, dedica palabras de bienvenida al matrimonio que formaban Guillermo de Torre y Norah Borges, recién llegados desde Argentina. Ambos habían tenido protagonismo en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925 y, por lo que respecta a Guillermo de Torre, su vuelta a Madrid le vuelve a introducir en el comité de los "Ibéricos". Sin embargo, apenas comenta nada Ramón sobre De Torre, prefiriendo centrarse en la producción artística de Norah Borges:

"... Norah es la anunciación del otro continente... Como era mensajera humana de aquel mundo, encontró a un mensajero cabal de nuestro mundo; a un innovador, que era la pareja indicada para ella; al escritor, que era como una respuesta a sus preguntas constantes, preguntas nuevas, a las que no se podía contestar sino en plena modernidad por quien

comprendiese todas las metáforas, por quien, como Guillermo de Torre, hubiera escrito un libro de poemas tal como *Hélices*...

Hagamos la recepción adecuada a la obra que trae Norah, que acaba de llegar de América con todos sus lienzos como tesoro dotal, y en su día que nos sirva de explicación a la visión de la gran pintora clave de su pintura... " (47).

Es un artículo cuya mayor relevancia consiste en su carácter de crónica de actualidad, puesto que no tiene ninguna relación con las propuestas que los demás escritores detallan en ese número inicial de *Arte*, como la necesidad de actuación del Estado en la vida de las artes españolas o la defensa de la libre creación, lejos de cualquier imitación, que debía asumir el arte moderno español.

III.5.2.5. "La famosa carta de Picasso"

La transcripción fiel de esa carta permitía a la Sociedad de Artistas Ibéricos, que nunca dudó de la autenticidad de aquélla, compartir esas mismas opiniones sobre la naturaleza de la creación. En cierto modo, si la SAI aún no había logrado traer la obra plástica de Picasso a Madrid, sí lo hacía con su obra literaria de manera que, si bien a través de una revista, el público madrileño comenzaría a conocer a Pablo Picasso. Con el título "Declaración", es una entrevista que concede el artista a Marius de Zayas, crítico estadounidense de origen mexicano. La traducción al inglés, que Picasso aprobó, apareció bajo el título de "Picasso Speaks", en *The Arts*, revista norteamericana, a comienzos de los años veinte (48).

Era, pues, un texto bastante conocido desde hacía tiempo, pero que ahora aprovechaba la Sociedad de Artistas Ibéricos para identificar sus reflexiones estéticas con las del genial andaluz. Por supuesto, la carta de Picasso abunda en definiciones del arte irrepresentativo como única

creación válida, situándose en sintonía con el principal mensaje del número I de *Arte*, como se puede comprobar al leer los artículos de Manuel Abril y Guillermo de Torre en este mismo foro:

"... En todo se quiere encontrar un sentido. Es la enfermedad de nuestra época, muy poco práctica, aunque hace alarde de todo lo contrario... Observé que la pintura tiene un valor intrínseco independiente de las cosas reales, tangibles. Y me pregunté a mí mismo: ¿No sería mejor pintar cosas que sean y no las cosas que vemos?.

La pintura tiene una belleza propia. Desde el momento en que la pintura puede tener su belleza propia se hace posible la creación de una pintura independiente, con tal de que permanezca pintura. Por eso tomé el partido del cubismo durante varios años...

La pintura tiene que contener elementos al alcance de todos, para que todos puedan entender y amar el Arte... Creo que el origen de toda la pintura es una expresión organizada de lo subjetivo.

Al asunto no le doy nunca importancia. Yo soy todo para el objeto; respeto el objeto; no hay que destruir nunca la figura ni el orden de nuestros pensamientos más secretos. Ya sabemos hoy que la pintura no es la verdad; la pintura es una poesía que nos permite acercarnos a la verdad..." (49).

III.5.2.6. GUILLERMO DE TORRE, "La pintura de Torres-García"

Guillermo de Torre rechaza en este artículo el arte como mera representación, apostando de manera decidida por el concepto de creación poética, por lo cual no estaríamos sino ante una reafirmación de las ideas expresadas por Manuel Abril y, en general, por todo el número I de *Arte*.

Para el escritor madrileño, el final del cubismo había dado paso a dos posibilidades de creación; la primera de ellas sería el llamado neoimpresionismo, "aquel arte que, aun teniendo una filiación cubista,

rompe con este antecesor inmediato... y restaura muchas características peculiares de la disolución impresionista: falta de sentido constructivo, desdén hacia lo formal y geométrico. Afirmando, además, la hegemonía del color y de la inspiración instintiva, lleva sus últimas intenciones a la órbita musical... Los ejemplos de tal tendencia son fácilmente señalables pues abarca casi toda la pintura hoy válida y visible en Europa, desde algún evadido expresionista hasta los vástagos literaturizados del superrealismo, pasando por nuestro equipo de pintores jóvenes a caballo entre París y Madrid" (50).

En la segunda tendencia se sitúa "el arte de secuencia cubista. Es decir, aquella pintura que carga el acento en la forma, que sigue siendo conceptual antes que instintiva, que antepone la ordenación geométrica al capricho del arabesco" (51). Precisamente bajo esta advocación entiende Guillermo de Torre el arte constructivo del uruguayo Joaquín Torres-García, al tiempo que profetiza:

"En este momento español de reconocimientos y desagravios, la obra de Torres-García aún espera aquí el nuestro. Después de la Exposición Picasso aún tendremos otras deudas considerables que saldar: Juan Gris, María Blanchard, Torres-García" (52).

No es ésta una enumeración casual de algunos nombres de la vanguardia española, puesto que, a partir de ese momento (septiembre de 1932), la Sociedad de Artistas Ibéricos intentará realizar exposiciones individuales de esos artistas, precisamente; de hecho, la numerosa y destacada presencia de cuadros de Juan Gris en la Exposición de Berlín o París no deja de tener mucho de homenaje póstumo, puesto que el pintor había fallecido en 1927. Por otra parte, conservamos un documento, de fecha inmediatamente posterior a la publicación de este artículo de Guillermo de Torre en la revista *Arte* - en concreto, el 6 de febrero de 1933 - en el que la Sociedad de Artistas Ibéricos declara su intención de organizar una Exposición antológica de María Blanchard, que había

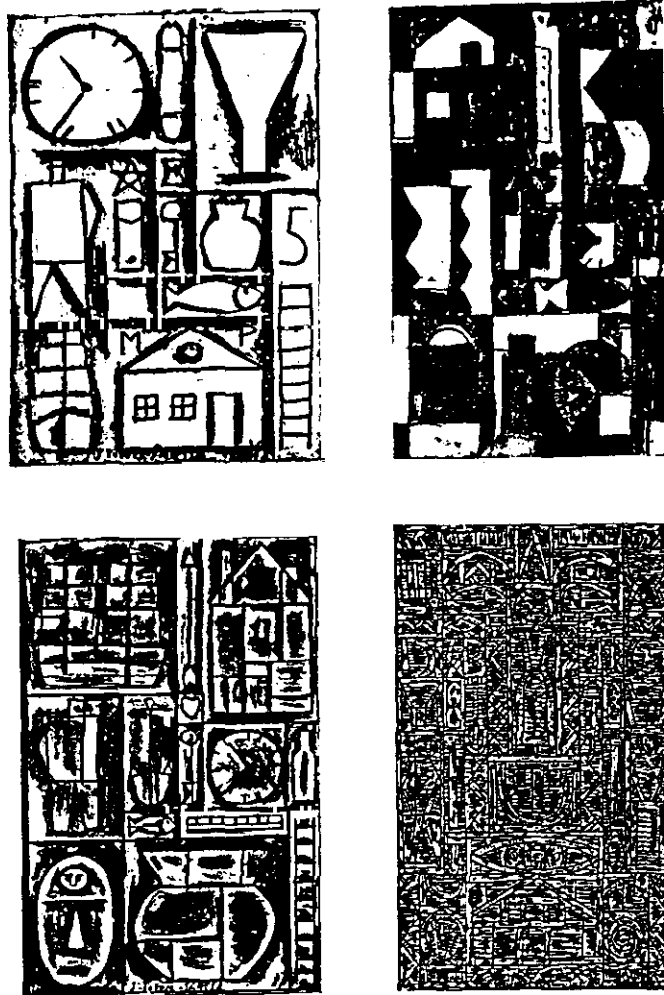
fallecido el 16 de abril de 1932. En carta que dirige precisamente Guillermo de Torre, en nombre de la Sociedad de Artistas Ibéricos, a Aurelio Viñas, agregado cultural de la embajada española en París, le pregunta:

"... ¿Sabe Vd. algo del estado en que pueda hallarse la cuestión .
María Blanchard respecto al "marchand" Max Berger?. Hace pocos días escribí al nuevo cónsul de España en París, Prieto del Río, intercediendo por su pronto arreglo, pues nos gustaría que esos cuadros quedasen libres de todo litigio para poder hacer una Exposición con ellos en Madrid, que se compromete a traernos M. Berger y que nos interesa mucho..." (53).

Esa Exposición no se llevaría a cabo, pero sí la de Joaquín Torres-García, que celebraría la Sociedad de Artistas Ibéricos en Madrid entre el 8 y el 29 de abril de 1933 (54); por lo tanto, este artículo de Guillermo de Torre puede considerarse premonitorio de la llegada del pintor uruguayo y su familia a Madrid en diciembre de 1932, en una estancia que duraría 14 meses, hasta abril de 1934, fecha en que el artista volvería, de manera definitiva, a su país natal.

El artículo de Guillermo de Torre actúa, además, como crisol de los contenidos generales de todo el número I de Arte, puesto que menciona la carta de Picasso y el artículo de Manuel Abril en lo que hacen referencia al carácter irrepresentativo de la pintura moderna, en sintonía con el arte de Torres-García:

"... es un genuino buscador. Mejor: alguien que encuentra siempre... Así vemos cómo Torres-García, heroicamente, con valerosa renuncia de todos sus principios adquiridos, ha vuelto a plantearse en la cumbre de la madurez los problemas esenciales del arte plástico..."



Joaquín Torres-García, Óleos (1931)

(Arte, núm. 1, sept. 1932)

Por eliminaciones sucesivas, el arte de Torres-García ha ido alcanzando una desnudez, una independencia del mundo exterior asombrosas. No obstante, conserva siempre un punto de enlace con la realidad, pero no reflejada directamente, sino a través de lo que en ella es susceptible de traducirse a valores plásticos. De ahí el ritmo, la arquitectura, la trabazón geométrica que predomina en sus construcciones pictóricas...

Se me aparece el arte de Torres-García como la verdadera continuación de la experiencia cubista. Lleva a término, en un plano más elevado, aquello que los "puristas" de un momento, como Ozenfant y Jeanneret, entrevieron fragmentariamente: la solidificación del cubismo...

Ese universo limitado - pero integral - de Torres-García se nos presenta, por lo tanto, como la última consecuencia de la pintura pura en su cima más alta y lograda..." (55).

III.5.2.7. ANTONIO MARICHALAR, "Crítica de Arquitectura: El derecho de enfrente"

Este artículo de Marichalar representa una de las muy contadas incursiones de la arquitectura en la biografía de la Sociedad de Artistas Ibéricos, junto a la participación de Luis Blanco Soler en el comité de los "Ibéricos", a quien veremos formar parte del comité de redacción del número II de Arte, ya en junio de 1933.

Marichalar era, además, el menos conocido de todos los que colaboran en este primer número de Arte. Nacido en 1893 y muerto en 1973, conocemos pocos datos biográficos, excepto que como periodista y escritor estuvo ligado a *Revista de Occidente* desde sus orígenes en 1923 (56). En "Crítica de Arquitectura: El derecho de enfrente" se plantea la necesidad, al igual que la Sociedad de Artistas Ibéricos respecto a las artes plásticas, de acercar la arquitectura al público, para que así el público la entendiera, circunstancia que se podría solucionar, en su opinión, con una mayor atención por parte de los medios de comunicación. Esa implicación entre arte y vida había sido frecuente en todo el arte moderno; a diferencia del arte académico u oficial, el arte moderno prefería ser sentido a ser analizado en busca de una explicación argumental o temática:

"... En España lo que es arquitectura se considera como algo irreparable... No se discuten los proyectos. El construir es un hecho telúrico que no puede evitarse. La Prensa, tan oficiosa en reseñar los detalles de un partido, se niega a divulgar la nueva arquitectura, si no es de modo excepcional y dando a la información aspecto de reclamo.

Hay revistas y hay páginas especializadas. Pero eso no basta. La edificación no es una especialidad... es algo que convive con nosotros... No puede ser tratada eventualmente; es algo que pasa a diario..." (57).

III.5.3. ARTE, NÚM. II, JUNIO 1933

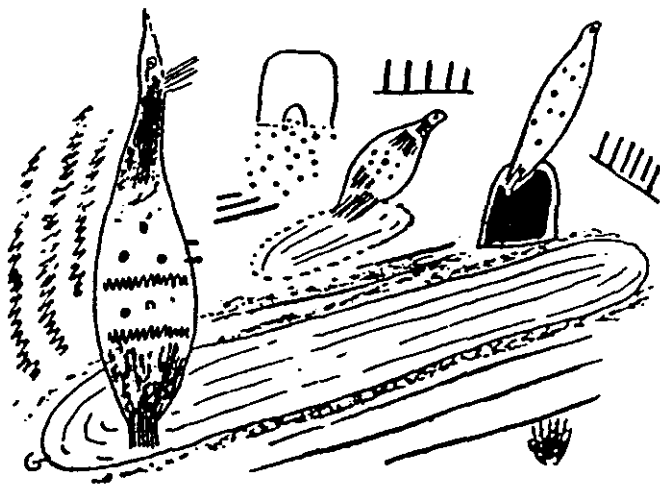
III.5.3.1. INTRODUCCIÓN

Tras ese número de presentación, que había aparecido en septiembre de 1932, la revista Arte tardaría nueve meses en volver a publicarse, y ello pese a que, como se indicaba en el núm. I, se había previsto una periodicidad casi mensual, de diez números al año. La coincidencia con los meses de actividad más intensa de la Sociedad de Artistas Ibéricos, en la que se organizan las exposiciones colectivas de Copenhague, Berlín, y las individuales de Ismael de la Serna y Joaquín Torres-García, además de otros proyectos como la Exposición de París, explican en gran parte tanto retraso en presentar al público el siguiente ejemplar de la revista Arte.

Cuando ésta se haga realidad, la nómina de colaboradores y miembros del comité de redacción sufrirá destacadas alteraciones; de hecho, sólo se mantienen Guillermo de Torre y el director, Manuel Abril. Por el contrario, Antonio Marichalar y Ponce de León dan paso a los miembros más significados del comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos durante la República: el arquitecto Luis Blanco Soler (58), el pintor Timoteo Pérez Rubio y el escritor José María Marañón (59).

Del mismo modo, los contenidos de este segundo número son de índole muy diferente a los de su predecesor, sobre todo porque ya no existe esa obligación de presentarse como "carta abierta" a las autoridades republicanas para que acudieran en defensa de los derechos del arte nuevo en España. Se considera, en virtud de los múltiples apoyos oficiales que estaba recibiendo la Sociedad de Artistas Ibéricos, que esa fase inicial

de denuncia había quedado superada con éxito y, por ello, era el momento de afrontar una fase más avanzada, que se debía centrar exclusivamente en diversos aspectos de la naturaleza del arte moderno español y europeo.



Antonio Rodríguez Luna, *Dibujo*

(Arte, núm. 2, jun. 1933)

La reaparición de Arte fue saludada por su único espíritu afín en el mapa de las revistas artísticas españolas, por *Gaceta de Arte*:

"...manuel abril, en su trabajo "humanización y desnaturalización", continúa su labor de preparación de espectadores, para formar un tipo que no se encuentra en españa... "arte" reaparece así, creando en una de sus notas un estrechísimo contacto en la pintura con nuestra publicación, semejante al que existe en el orden arquitectónico, en españa, entre el gatepac y g.a. y cuyo juicio reproducimos, en la sección de relaciones europeas, con la alegría de ver cómo estas repercusiones en el mapa español pueden al fin constituir un potente foco de efectividades que orientan al estado y al pueblo en las nuevas actividades del espíritu..." (60).

Si en el núm. I habían participado Manuel Abril, Guillermo de Torre, Ramón Gómez de la Serna, Antonio Marichalar y Ángel Ferrant, en este número de junio de 1933 los dos últimos son sustituidos por el

escultor y pintor Alberto Sánchez y por José Bergamín, quien será otro de los miembros destacados del comité de la SAI durante la República y cuya firma ya había aparecido, junto a la de su hermano Rafael, en el *Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos* en 1925. Además, en ese mismo año 1933 dirige *Cruz y Raya. Revista de afirmación y negación*, que será una de las publicaciones culturales españolas más sobresalientes hasta el comienzo de la guerra civil, y en la que participará de forma estrecha Manuel Abril.

Al igual que en el número anterior, el conjunto de ilustraciones es ciertamente amplio. Salvador Dalí aparecía representado por seis obras - *Casa para erotómanos*, *Nacimiento de los deseos líquidos*, *Playa antropomórfica*, *Lady Gradiva*, *Pintura física* - hoy catalogada como *Muchacha cosiendo (Ana María)* - y un objeto surrealista, todas ellas documentando el artículo de Guillermo de Torre sobre el artista ampurdanés (61).

Junto a Dalí, Alberto Sánchez es quien recibe mayor atención - en paralelo a la que *Arte* había dedicado en el núm. I a otro escultor, Ángel Ferrant - con la reproducción de cinco imágenes, cuya importancia es enorme porque son obras cuyo paradero es, en la actualidad, desconocido: *Tres formas femeninas para arroyos de juncos*, *Escultura de horizonte*, *Signo de mujer rural en un camino*, *lloviendo*, *Escultura con plástica toledana* y *Volumen que vuela en el silencio de la noche*.

Existe en todas las páginas del núm. II de *Arte* una abierta defensa del arte español no representativo el cual, la mayoría de las veces, es identificado con diversas interpretaciones del surrealismo. En este sentido, la Sociedad de Artistas Ibéricos apuesta por el surrealismo en todas sus variedades, a través de los artículos e imágenes dedicados a Alberto y Dalí; la prosa de Ramón; las ilustraciones de cubiertas de

cajas de cerillas del s. XIX; cuadros del personal surrealismo de Ismael de la Serna, *El escultor y su mujer*, *La mujer del artista*, siendo la crónica gráfica de la Exposición individual que había organizado en Madrid la propia Sociedad de Artistas Ibéricos; de la Exposición de José Moreno Villa en el Museo de Arte Moderno, que había tenido lugar en noviembre de 1932; de la muestra de Francisco Mateos en el Museo de Arte Moderno, diciembre de 1932, se reproduce el cuadro *Pescadores*; y, por último, la Exposición de Manuel Ángeles Ortiz en la Sociedad Española de Amigos del Arte, celebrada en enero de 1933, cuenta con el testimonio de una de las obras que habían estado presentes, *El misterio de una gran ciudad*.

III.5.3.2. JOSÉ BERGAMÍN, "Ni más ni menos que pintura"

El primer dato sorprendente del artículo es su antigüedad, puesto que transcribe la conferencia que había pronunciado un año antes con motivo de la Exposición de Benjamín Palencia en mayo de 1932 en las salas de la Biblioteca Nacional. En sus contenidos, el artículo mantiene la línea argumental que había sustentado todo el núm. I de *Arte*, esto es, la pertinencia de la pintura irrepresentativa como horizonte, tras el cubismo, para la creación plástica moderna, que tan bien encarnaban Benjamín Palencia y la estética de Vallecas, y que se complementaría, en ese mismo número de *Arte*, con la reproducción de diversos fragmentos de *Palabras de un escultor*, por Alberto Sánchez. Del mismo modo que Manuel Abril o Guillermo de Torre en el núm. I, José Bergamín se propone como única meta que el público comprenda el arte nuevo y se acerque a él, para lo cual se acoge a presupuestos del formalismo alemán, como el de "Kunstwollen" o "voluntad de estilo":

"... el que no se sorprende ni se asombra ante lo verdaderamente asombroso, sorprendente, que hay en toda obra de pura creación poética, como sucede en estas pinturas de Benjamín Palencia... no tiene derecho a

preguntar nada... ninguna poesía, ni música, ni pintura, tiene que dar explicaciones, porque es, en principio, por definición, por naturaleza, inexplicable...

La pintura que quiere ser pintura y que no quiere ser otra cosa; que no quiere ser más que eso: pintura, nos expresa su voluntad en un ardiente lenguaje; y un lenguaje imaginativo puro, voluntariamente poético, es un decir, una dicción espiritual perfecta...

La pintura, como creación poética, creadora, que es, es hacedora materialmente, creadora de imágenes; y estas imágenes son un modo de decir las cosas; un verdadero estilo...

La pintura como voluntad, precisamente porque dice las cosas como quiere, las dice sencillamente como son; porque las cosas son imaginativamente como quieren ser; en cambio, la pintura como representación, como no nos presenta las cosas, sino que nos la representa, dándonoslas, no como ellas son o quieren ser, sino con una pretendida verdad de ellas y no de sus imágenes, nos ofrece una representación de las cosas: una apariencia ilusoria de ellas...

Voluntad de forma y representación, o representaciones de formas, son, así, los polos opuestos en la pintura. Y entre estos dos polos se ha ido verificando, polarizando, siempre toda la historia de la pintura en el mundo...

En los laberintos imaginativos de todo lo creado: en la música, en la pintura, en la poesía, lo difícil no es encontrar la salida, dije alguna vez, sino encontrar la entrada..." (62).

III.5.3.3. GUILLERMO DE TORRE, "El salón al fondo del lago o la obra de Dalí"

Salvador Dalí es, junto a Benjamín Palencia o Francisco Bores, el gran mito de la evolución de la Sociedad de Artistas Ibéricos a lo largo de los once años de existencia discontinua. El artista catalán fue, sin lugar a dudas, uno de los mayores "éxitos" que se apuntaron Manuel Abril

y la propia SAI desde que celebraron su primera Exposición en Madrid, en mayo de 1925. Su trayectoria posterior, en plena internacionalidad y contemporaneidad desde el surrealismo, hizo sentir partícipe de ese mismo éxito al comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Precisamente, quien había sido uno de los protagonistas más activos de aquel lejano año 1925, Guillermo de Torre, se encarga de recrear - en los dos sentidos, de recreación y de recrearse - ese pasado común junto a Salvador Dalí:

"... Aquellos cuadros de aspiración diversa lindaban, por un lado, con el espíritu geométrico, la tendencia arquitectural y constructiva (los influjos puristas de hace ocho años, Ozenfant) y, por otro lado, con los bordes de su nativo mediterraneísmo (Togores), pero tendiendo a acusar más las formas plásticas y recortadas (Severini). No acertó - es curiosa la recordación de profecías - quien, como Moreno Villa, pronosticaba que Dalí se afirmaría "cada vez más en el clasicismo"; erró plenamente D'Ors al presentar, trastocando caprichosamente las fechas de ciertos cuadros, a Dalí como un hijo pródigo que, arrepentido del cubismo, volvía a la pintura representativa, y más certero estuvo Manuel Abril replicando a lo anterior que no había tal rectificación y que Dalí alternaba la manera representativa y la manera cubista al ritmo de su inspiración..." (63).

Más adelante, Guillermo de Torre recuerda los inicios de Salvador Dalí en el surrealismo, término que, en ocasiones, se "españolizó" como superrealismo, movimiento que considera consustancial a la propia naturaleza del artista catalán. El texto es de gran importancia porque estamos ante el texto más completo que haya realizado cualquier miembro de la Sociedad de Artistas Ibéricos sobre el surrealismo:

"... Había ya en su espíritu - más que en sus cuadros - cierta violencia instintiva, cierta propensión patética, cierto desmelenado amor al misterio y a la aventura más profundos que le predestinaban

necesariamente a esa tremebunda dislaceración imaginativa del superrealismo. Su espíritu de rebelión inventiva le empujaba a forzar frenéticamente esa puerta de escape hacia la imprevista dimensión del mundo, a tirarse de cabeza por los terraplenes del mundo freudiano de los sueños... la primacía absoluta que (Salvador Dalí) otorga al imperio de lo sexual no son sino manifestaciones de esa desmelenada procacidad confusionista en cuyos equívocos se recrea. Aunque a poco, y una vez habituados a su juego, todo adquiriera casi un aire paradisiaco e inocente...

El ideal confusionista de Dalí - más que en sus cuadros, en sus teorías y escritos - es algo, no sólo deducible, sino explícitamente declarado por él mismo..." (64).

Este artículo permite comprobar cómo apenas varió la postura de Guillermo de Torre en lo que respecta al surrealismo, al que nunca tuvo demasiada estima. A principios de los años veinte, en su enciclopédica obra *Literaturas europeas de vanguardia* (65), ya se había mostrado decepcionado por los objetivos que declaraba el surrealismo, y si apreciaba su carácter de juego y de experimentación como testimonio de modernidad, pensaba que en esas afirmaciones de libre creación apenas había ningún valor artístico propiamente dicho. Ahora, transcurridos casi diez años, seguía manteniendo parecidas opiniones, y desconfianzas, hacia el movimiento liderado por Breton:

"... ¿Qué significa el superrealismo en pintura, y con relación al movimiento capital que caracteriza la época precedente, el cubismo? No es un avance en lo que se refiere a la depuración de las intenciones y del material plástico... Si el cubismo pudo merecer el reproche de ser un arte demasiado intelectualista, conceptual y rígido - sobre todo en sus continuaciones abstractas de la pintura francamente no representativa -, el superrealismo aparece ya cargado, desde ahora, con los epítetos de literario, barroco y romántico...

Pero así como dadá era la confusión instintiva, bien humorada y gratuita, la confusión surrealista se muestra trágicamente sistemática y aspira a ser trascendente...

Estéticamente... esta pintura (el surrealismo) marca, a mi juicio, por ahora, la última etapa de la lucha entablada hace años entre la estética de la línea recta y la del arabesco. Entre la racionalización de los descubrimientos cubistas, más sus consecuencias abstractas, y el retorno a la fluencia impresionista del instinto. Entre el cuadro arquitecturado construido con rigor geométrico, y el cuadro espontáneo - de secuencia impresionista en cierto modo -, donde prevalece la fantasía del arabesco extremado que linda con el orbe musical. A la belleza lúcida, dictada por la razón, Dalí prefiere esa "belleza convulsiva" reclamada por André Breton en la última línea de *Nadja*..." (66).

III.5.3.4. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, "Contornos. Gutiérrez Solana"

De nuevo, la Sociedad de Artistas Ibéricos se muestra como una entidad con querencia al historicismo, que no duda en recordar su propio pasado y a los miembros que han formado parte de la Sociedad. A este respecto, siempre entendió el presente como culminación del pasado y, al mismo tiempo, como previsión del futuro. En Arte ese papel de cronista lo asumió Ramón Gómez de la Serna y si en el núm. I homenajeaba al matrimonio formado por Norah Borges y Guillermo de Torre - ambos habían participado en la primera Exposición de Artistas Ibéricos en 1925 -, en este núm. II hace lo mismo con uno de los "ibéricos" más admirados, José Gutiérrez Solana, con quien, además, le unía estrecha amistad desde los tiempos de Pombo, que queda reflejada, por ejemplo, en el cuadro que Solana dedicó en 1920 a las reuniones que Ramón celebraba en dicho Café donde, aparecen, entre otros, Manuel Abril o José Bergamín:

"... se me presenta sosteniendo la cruda fotografía de la raza... Solana ha vencido a los críticos gracias a un arte contundente.

Al principio todos se resistían a él, creían que le podían enterrar vivo; pero todos han ido claudicando y ahora le alaban como si tal cosa.

Solana no se entera de lo que le dicen, sino de lo esencial, de lo que va pasando en el valle de su cabeza. Allí ve sobre todo carnavales...

Solana es, ante todo, un vidente de realidades, así como hay los videntes de leyendas y ensoñaciones... Se podría decir que Solana ve a través de sus antepasados y tiene cristales mentales de visiones que tuvieron sus tatarabuelos: pequeñas vistas a través de los ojos de aguja en los protones de sus átomos; datos trasapelados en el fondo de su mente..." (67).

III.5.3.5. ALBERTO, "Palabras de un escultor"

La Sociedad de Artistas Ibéricos ofrece la exclusiva de ese "libro de sensaciones" del escultor Alberto Sánchez que es *Palabras de un escultor*, que sólo pudo ser publicado íntegramente en 1975 (68).

En igual o mayor manera que Dalí, Boreas o Palencia, la biografía artística de Alberto Sánchez se inicia con la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925, en la que participó gracias a su amigo Barradas, el pintor uruguayo. A partir de esa muestra, recibió una pensión de la Diputación de Toledo (1926) y realizó diversas exposiciones individuales en el Ateneo madrileño (1926, 1927) y en el local del ADIAN madrileño (1936), además de una Exposición de dibujos junto a Benjamín Palencia en 1931, también en el Ateneo.

El gran acierto de la revista *Arte* consiste en publicar los fragmentos más destacados del texto que ha sido considerado, posteriormente, uno de los mejores testimonios literarios de la poética de la "Escuela de Vallecas", que estaban conformando, entre otros, Benjamín Palencia y el propio Alberto. La libre emoción ante la naturaleza más cotidiana, la voluntad de expresión y la utilización de la

imaginación como instrumento de creación plástica subyacen en los pasajes que seleccionó la revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos:

"Me dicen: la ciudad. Y yo respondo...: el campo. Con las emociones que dan las gredas, las arenas y los cuarzos; con las tierras de almagra alcalaina, oliendo a mejorana, entre vegetales de sándalo, con las hojas secas de lija, y un arroyo de juncos con puntos de acero galvanizado, con las tierras de alcaén de la Sagra toledana y los olivos, de tordos negros cuajados; también un sapo venenoso con amargor de retama y sabor de rana viva; y en el río, un pez saltando perseguido de lombrices... que a todo ello lo mojen las lluvias y el sol lo vuelva cieno; que todo tenga olor de tormentas y de rayos partiendo higueras; que me vuelva verde de légamo el picotazo de un mosquito; que hagan al cieno sonido, los murciélagos en las erosiones del tiempo, y al atardecer, en otoño, con una gigantesca nube y el cielo negro...Y cuando, salpicado de barro, voy pisando los negros abismos y un ala misteriosa roza los oídos, ver y sentir la noche cerrada en durísima y trepidante tormenta, guiado por las líneas blancas de los rayos, seguido de lechuzas, mochuelos y cornejas cantando, y el viento cortando mis pasos. Que mi aturdimiento me haga caer por los barrancos; que de levantar y caer, el cuerpo se convierta en barro; presentir que voy a caer en la profundidad del cieno, y en su fondo, a encontrarme los reptiles de los sueños; que la silueta gigantesca de un fantasma en forma de perro negro, me salga al paso, que forme círculos y triángulos alrededor de mi figura de barro y que de ladridos por tres veces se llene el espacio; que la impresión sea tan grande que me transforme en terrón de tierra de barbechos mojados.

Que de aquí en adelante no sea más que un terrón de castellanas tierras; que el terrón sea de tierras pardas en invierno, con rojo viejo de Alcalá, con amarillo pajizo y matas de manzanilla de Toledo; que tenga también blanco de luna de Pantoja y Alamada con tierra de pardillo y sabor de tostadas almendras con verde de arcilla, lunático, cuajado de flechas de las espigas de lobo; que mi tierra sea envuelta de olores de tomillos y cantuesos; que me den calor los conejos y las liebres;

guardado de árboles, de majuelas con tomillos y esbeltos tallos de hinojo; y tener por novia los montes de Añover de Tajo.

Y que el viento del amanecer levante el polen de todas las tierras de Castilla, y a mi novia Monteañover le ponga florecitas de hierbapiedra, con lunares de paja-pajaritos; que cante como la valdellana, el coli-rubio y el pica-fríos.

... ..

Esculturas de los troncos de árboles descortezados del restregar de los toros, entre cuerpos de madera blanca como hueso de animales antediluvianos, arrastrados por los ríos de tierras rojas, y figuras como palos que andan envueltos en mantas pardas de Béjar, tras sus yuntas que dibujan surcos; cuerpos curvados que avanzan como medias lunas brillando en sus manos; hombres que se bañan sudando y se secan como los pájaros, restregándose en las tierras polvorientas, con el aire que lleve polen y olor de primeras lluvias, vida rural que se meta en mi vida, como un lucero cruzando el espacio; luz que aclare los sentidos, de lo que anima a los cerros con carrascos, con vidas de piedra, con alma de bueyes y espíritu de pájaro; también los machos y las hembras, sobre los montes trazados en cono, con espartos y tomillos; y bramando como el toro cantado por el cuclillo al sol del mediodía, en verano.

... ..

Quisiera dar a mis formas lo que se ve a las cinco de la mañana. En campos de retama que recubre a los hombres con sus frutos amarillos de limón candealizado y endurecido, y suaves como bolitas marfileñas; con olores que llegan de lejos a romeros y cantuesos, olivares y viñedos, y por los tomillos que voy pisando, entre las varas durísimas y flexibles de cornicabra; y yo cantando, entre barrancos llenos de ajunjeras con hilos de manantiales que brillan profundamente con verde de barro.

Música de ranas y ruidos de pájaros entre las altísimas piedras, con un lejano voltear de campanillos ermitaños, a las cinco de la mañana, en verano; con rayas dibujadas y esmaltadas de hierbas, tierra y piedras, por las pisadas de los caminantes solitarios, por los caminos cubiertos

de formas de grandes piedras labradas por el tiempo y equilibrada como está la piedra del rey moro en Toledo.

... ..

Una plástica vista y gozada en los cerros solitarios, con olores, colores y sonidos castellanos, que se dan en los 365 días del año, con troncos de olivos como hueso azul-blanco de metal enmohecido y empavonado, con astillas arrancadas de sus troncos por las furias del tiempo; cerros pelados, refugio de escorpiones, salamandras y lagartos, con escarabajos peloteros luchando con las hormigas pequeñas; cerro trazado y geometrizado por los bichos que se arrastran y por las líneas negras, continuadas, del ir y venir de las hormigas trabajando, y por los caminos que dejan las pezuñas de los ganados pastando; con los viñedos asesinados por la maldita filoxera, roídos por las cabras y los parásitos sin nombre, con piedras calizas fosforescentes, que brillan como luceros de junio y pedernales destruidos por las explosiones del tiempo, con pieles abandonadas de culebras y víboras, sobre vegetaciones secas.

Y todo arrasado por los saltamontes, langosta castellana; matas de tomillos quemadas por el hielo y calcinadas por el sol de los veranos; todo arrastrado por torrenteras y grietas en las lluvias continuas de tres meses.

... ..

Esculturas plásticas, con calidades de pájaro, que anuncian el amanecer con sonidos húmedos de rocío, y nubes largas, aceradas, sobre las nieblas del espacio, en invierno, con ladridos de perros de majada y humos de estiércol quemados con paja; matas flexibles de hinojo, en limpias arenas blancas, en arroyos solitarios con amarillo de rastrojo castellano; el amarillo que al tocarlo ruraliza sensualmente el alma, llenándola de frío; con el temple de los gigantescos truenos, con la danza incandescente de rayas blancas lanzadas por mis manos contra el suelo.

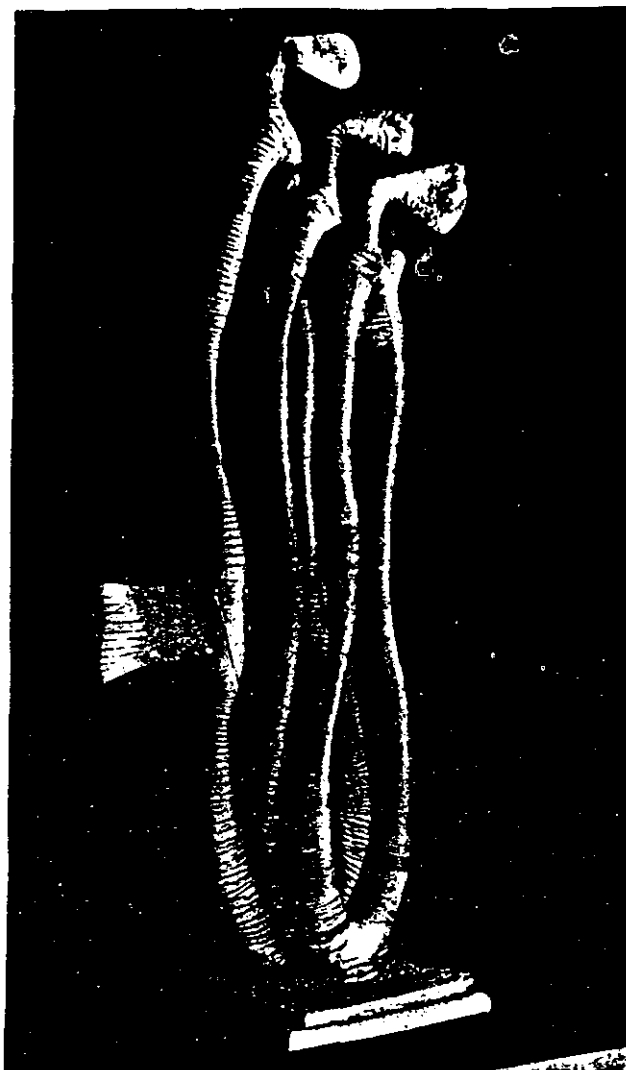
Formas hechas por el agua y el viento en las piedras que bien equilibradas se quedaron solas, a lomos de los cerros rayados y

excrementados por las garras y picos de pájaros grandes. Formas de vibraciones de hojas de cañas a las orillas de los ríos, formadas y entrelazadas con las finas varas del taray; y las que lo estén con piedras de los volcanes, taladradas de silbidos de los grandes y continuos vendavales, oliendo a azufre petrificado con calidad de azul de cuervo negro, proyectado en los charcos como jirones de cielo; y las que cantan eternamente con sonidos broncos, horizontales, curvadas de espumas en llamas, blancas de hielo, salpicadas y estrelladas en las mismas superficies bajas de su propio y fresco manantial; y las que están hechas de presentimientos del cantar de la lechuza, mochuelo y corneja, en las torres de los pequeños pueblos de adobe y cal y paja, en las noches interminables, negras como pizarra carbonizadas, y cuando perdidos por los caminos, al son de las formas gigantescas de piedras que ruedan y se despeñan y lloviendo, entro en el pueblo guiado por la línea blanca del rayo" (69).

Antes de que comenzara dicho artículo, una nota a pie de página avisa de las intenciones de Alberto, expresadas en primera persona:

"No me guía en estos momentos el propósito de polemizar en cuestiones de arte, por considerar que los múltiples problemas de orden económico distraen a los hombres de toda atención espiritual; doy estos fragmentos de un libro en preparación por creer que es lo que más puede aclarar el campo en que yo me sitúo para crear las formas plásticas" (70).

De forma muy evidente, se refiere a la enemistosa situación que se creó entre él y Benjamín Palencia al respecto de la originalidad de la estética "vallecana". Tras la Exposición conjunta en el Ateneo (1931), Palencia pretendió asumir la paternidad de las indagaciones conjuntas con un texto que habría sido redactado por Rafael López Egóñez (71); como respuesta, Alberto - que no poseía un léxico tan rico y poético como pretende hacer creer en *Palabras...* - solicita ayuda a su cuñado, el



Alberto Sánchez, *Tres formas femeninas para arroyos de juncos*

(Arte, núm. 2, jun, 1933)

arquitecto Luis Lacasa, para que redactase un texto tan complejo que no dejara dudas sobre quién había sido el principal motor de la Escuela de Vallecas. Ha sido el texto de Jaime Brihuela que acompaña a la Exposición de dibujos de Alberto que organizará en otoño de 1997 el Museo de Bellas Artes de Bilbao - por ello, carezco de los datos definitivos para citarlo con precisión - el que ha revelado, en mi opinión con mucha credibilidad, la génesis de una obra como *Palabras de un escultor*.

III.5.3.6. MANUEL ABRIL, "Humanización y desnaturalización, o lo humano y lo demasiado humano"

De nuevo, al igual que en tantas ocasiones entre 1925 y 1936, la Sociedad de Artistas Ibéricos gira la cabeza hacia atrás para retomar determinados asuntos que, como sucede en este caso, permitían resaltar la singularidad del colectivo de "Ibéricos" en la historia del arte español contemporáneo. En esta ocasión, Manuel Abril se encarga de recuperar para la actualidad determinadas polémicas que habían surgido, en la década de los veinte, tras la publicación de *La deshumanización del arte*, de José Ortega y Gasset. En opinión de Abril, es necesario recuperar el verdadero sentido de aquel escrito dado que ha sido malinterpretado en su generalidad y, no menos importante, en el mismo concepto de "deshumanización".

La mala fama que ha recibido el arte "inhumano", por así llamarlo, el arte moderno irrepresentativo, se debe, según Manuel Abril, a que no se ha definido con total claridad cuáles son los límites, en la naturaleza humana, de lo natural y de lo humano. Para Abril, por supuesto, atenerse a un arte estrictamente natural - el arte representativo en sentido tradicional - es, precisamente, menos humano que el arte no imitativo, aquel que crea el espíritu del artista de su propio sentimiento interior, sin imitar las formas naturales pre-existentes. Esta necesidad de seguir aclarando los contenidos del libro de Ortega y Gasset es consecuencia de que, en general, habían sido y seguían siendo mal interpretados, en perjuicio del arte español moderno:

"... Lo humano y lo animal son en el hombre términos opuestos, que se excluyen o que están entre sí en la relación de platillo y platillo en la balanza: para que el uno se eleve tiene que bajar el otro. Cuando lo humano aparece, lo animal cae en el hombre. La "humanización" implica, por lo tanto, la "desnaturalización"...

¿Cómo se aplica al arte semejante concepto del hombre y de lo humano? Aquí está la cuestión, y ése es el problema... Lo humano en el arte consistirá... en presentar las cosas como son, pero depurándolas; o sea presentando de ellas lo que valga para que el hombre, al mirarlas, sienta la poesía que hay en ellas.

Todo lo que no sea eso parece, a los que tal piensan, inhumano e incurso en pecado de angelismo, porque, según ellos, atiende sólo al mundo del espíritu y prescinde del mundo de los cuerpos...

Así, la irrepresentación en el arte... en tanto en cuanto prescinde de la representación deja de atenerse a las formas naturales, fisiológicas... pero en tanto en cuanto se atiende a líneas, colores, tonos, masas, calidades y relaciones entre éstas, en función de la sensibilidad, se atiende al mundo de las formas y de lo físico y de lo humano.

Lo irrepresentativo no sólo es, pues, lo humano, lo típicamente humano, sino que, negarlo o no verlo, es como dejar de ver toda la profundidad y toda la trascendencia de la región más propia y más auténtica de los valores humanos...

Allí donde hay ciencia, o arte, o moral, o religión, hay humanización y hay desnaturalización; hay un valor humano que suplanta y sustituye a lo "demasiado humano" (72).

III.5.3.7. OTROS CONTENIDOS

Uno de los escritos más interesantes es la posición que adopta la Sociedad de Artistas Ibéricos frente a otras iniciativas culturales que hacía nacer la República. Respecto a las Misiones Pedagógicas, fundadas en 1931 por Manuel Bartolomé Cossío, y que contaban con diversas actividades culturales, la que más afectaba, por así decirlo, a la SAI era el llamado Museo Circulante de Arte, que llevaba por los pueblos reproducciones de cuadros del Museo del Prado. El primero que se manifestó en contra de esas iniciativas fue Manuel Abril, en diversos

artículos que aparecieron en el periódico *Luz* a principios de 1932 (73); del mismo modo, la revista *Arte* se muestra en desacuerdo con los planteamientos de partida que sustentaban las Misiones Pedagógicas, siendo uno de los escasos puntos de fricción entre la República y la Sociedad de Artistas Ibéricos, puesto que ésta última opina que la difusión de la cultura al pueblo no sería efectiva de ese modo:

"... A los chicos que nunca oyeron ni vieron otra cosa que lo más elemental de su rincón aldeaniero, se les da quintaesencia de cultura... El rudimentario espíritu de un rapaz aldeaniero no comprende, y hasta diríamos no debe comprender, las excelencias del Greco.

Enseñar eso a los chicos puede ser tiempo perdido. Y puede ser peor: puede conseguirse con eso que algunos crean entender lo que no entienden y crean entenderlo por haber sido explicado con falsa explicación... Sólo el que descubre el mundo siente de verdad el mundo. Para estudiar geografía... no es preciso que descubra cada cual el Mediterráneo. Para sentir el Mediterráneo y el mediterraneísmo sí es necesario re-crearlo y descubrirlo..." (74).

La postura de la Sociedad de Artistas Ibéricos es coherente con la situación del arte moderno en España, que conocían muy bien. Sabían que no era nada fácil que la masa de la población entendiese las propuestas modernas, y que sólo una labor como la que intentaba desde hacía años la propia SAI, de continuas exposiciones, conferencias y artículos de prensa podía ir introduciendo progresivamente al público en los asuntos relativos al arte. No se trataría, en absoluto, de una actitud elitista sino que sería fruto del análisis realista de la verdadera situación de la cultura en España. En cambio, la República sí parecía actuar, una vez más, con un total desconocimiento de la realidad, víctima de su exagerado optimismo.

Como alternativa más coherente de formación cultural del pueblo, Manuel Abril remite al plan de educación artística que había formulado

Ángel Ferrant, aunque estaba destinado a los futuros artistas (75), si bien, de hecho, debemos remontarnos a 1927 para encontrar, con una lucidez y precisión inquietantes, el antecedente más remoto. Nos referimos a las Barracas de Arte, llamadas así por Gabriel García Maroto en su libro *La Nueva España 1930*, y que describe así:

"... Hoy las Barracas de Arte, las reproducciones artísticas de la Sección de Publicaciones, llevan a todos los rincones de muestra fiel del arte actual... Las seis Barracas de Arte de hoy son conocidas de los rincones españoles apartados del tráfico intelectual y artístico... la rifa de cuadros, la venta de cuadros, la venta de reproducciones, cubren con creces los escasos gastos que las Barracas originan..." (76).

Por último, el núm. II de Arte - que sería también el último - se completa con la crónica de las exposiciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Copenhague y Berlín y con una reseña de publicaciones, de la que se encarga Guillermo de Torre. Como no podía ser de otro modo, la selección de revistas elige sólo las afines a los objetivos espirituales de Arte, como las parisinas 14 - que vino a sustituir a *Cahiers d'Art* - y *Les Cahiers Jeunes*, además de las españolas *Residencia*, *Cruz y Raya* y *Gaceta de Arte*.

Cruz y Raya. Revista de afirmación y negación fue fundada, entre otros, por José Bergamín, como director, y Manuel Abril. Su primer número está fechado el 15 de abril de 1933 y en él aparecen sendos artículos de José Bergamín, "El pensamiento hermético de las artes" (77) y de Manuel Abril, "Arte moderno y arte sagrado" (78), mientras que en el número 2 de esta misma revista aparecía de nuevo Manuel Abril, en un artículo "Sobre la deshumanización del arte" (79).

Pese a esto, existía una mayor camaradería con la tinerfeña *Gaceta de Arte*. Del mismo modo que la revista insular siempre alabó las

intenciones y contenidos de los dos únicos números de *Arte*, Guillermo de Torre no reparó en elogios, con la secreta esperanza de consolidar ese "pequeño frente" de modernidad formado por las publicaciones artísticas de España durante la República, entre ellas las barcelonesas *Mirador*, *ADLAN* (Amics De Les Arts Nous) y *A.C. Documents d'Activitat Contemporània*, editada ésta última por el GATCPAC entre 1931 y 1937; la leridana *Art*, que publicó diez números entre 1933 y 1934; la zaragozana *Noreste*, del otoño de 1932 a la primavera de 1936, o la madrileña, *Residencia* (enero de 1926 a mayo de 1934). Pese a todo, en opinión de Guillermo de Torre, que representaba a la SAI al hacer estas reseñas literarias, *Gaceta de Arte* era la mejor publicación artística del momento en España, aunque no compartían alguna de sus actuaciones:

"Es, con la nuestra, la única publicación española de esta índole, regida por un criterio nuevo y devotamente consagrada a la defensa e ilustración del genuino arte viviente. Trece números publicados con una regularidad mensual que nosotros, ¡ay!, no podemos por menos de envidiar...

Claro que *Gaceta del Arte*, en su provincianismo y cosmopolitismo curiosamente fundidos, exalta ampliamente lo extranjero y sólo apunta lo español; además, soslaya lo pictórico y carga el acento de sus preferencias sobre lo arquitectónico. La nueva arquitectura, especialmente germánica, imanta el entusiasmo de sus redactores y les lleva a suscribir esos manifiestos de arquitectura funcional que, por su fuga y vehemencia, recuerdan las mejores páginas de Le Corbusier..." (80).

III.5.4. EL FINAL DE LA REVISTA: RAZONES DE SU IRREGULARIDAD EXTREMA Y DESAPARICIÓN

Como hemos visto, existieron muchas dificultades para que *Arte* llegara al público de manera regular. El primer número (septiembre de

1932) no tuvo continuación, principalmente por la intensa actividad de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Madrid y en Europa. Cuando, meses más tarde, apareció el núm. II (junio de 1933), el comité de los "Artistas Ibéricos" no pudo continuar, por motivos económicos, esa labor editorial sin la ayuda de la República.

Por fortuna, conservamos un documento que permite conocer el desarrollo posterior de los hechos y, como anunciada consecuencia, el final de la revista *Arte*; el día 11 de julio, Manuel Abril y Blanco Soler, en nombre del comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos, plantean a la Junta de Relaciones Culturales la supervivencia de *Arte* en los siguientes términos:

"... A más de las tres Exposiciones propuestas, hemos realizado algo que no habíamos anunciado en nuestro programa primero, y que juzgamos de importancia capital para nuestra obra de cultura, la fundación e iniciación de la Revista "*Arte*". Nos ha llevado a la publicación de esta Revista la creencia de que nada como ella podía dar, ante el Extranjero y ante España, carácter de seriedad y de importancia a la labor que realizamos, y la creencia de que la publicación de una Revista completaba de modo permanente las relaciones culturales que las Exposiciones realizan de manera fugaz y momentánea. Nuestra idea fue corroborada al constatar el efecto de sorpresa y de respeto, de admiración y de agrado, con que fue recibido en Copenhague el número primero de nuestra Revista "*Arte*", llegada precisamente en los momentos en que era inaugurada nuestra Exposición de Ibéricos...

La publicación de la Revista no puede ser hasta ahora, digámoslo, más irregular. Pero acerca de este punto quisiéramos nosotros recabar de la Junta unos momentos de atención y de consulta.

Nosotros ya sabíamos, al iniciar la publicación de la Revista, que no contábamos con dinero suficiente para mantener con normalidad una publicación de tal coste, dado que la favorable acogida del público no suele ser en España, por favorable que sea, tan rígida y tan abundante

que llegue a consolidar una publicación como ésta, en los primeros momentos, por lo menos.

Entendimos, sin embargo, que era para nosotros más honroso iniciar la labor de la Revista y pedir después ayuda cuando se pudiera apreciar si nuestra labor lo merecía, que seguir el sistema inverso de solicitar protección para obra no iniciada aún y, por tanto, problemática. Nos parece más gallardo acudir a los Ministerios, a los Centros pertenecientes y a la propia Junta para solicitar adquisición de ejemplares que para solicitar donativos.

Deseando - o mejor: necesitando - que el Estado sea nuestro cliente, queríamos ofrecerle ejemplares a fin de que el Estado juzgue si esos ejemplares representan algo positivo. Era necesario para ello imprimir uno o dos números que sirvieran de muestra concreta y de término de referencia para decidir su anulación, o su prosecución, o su reforma.

A la Junta, por eso, suplicamos que nos diga: si cree que esta Revista cumple un cometido cultural, si cree que no lo cumple, y si cree, por lo tanto, que debe desaparecer o que debe proseguir, ya como está, ya reformada.

No dejemos de consignar, aunque sea de pasada, que en este período de iniciación de la Revista, nadie, por ningún concepto, ni por confección, ni por colaboración, ha cobrado un sólo céntimo" (81).

Este último dato es estrictamente cierto, puesto que en las cuentas de la Sociedad de Artistas Ibéricos de los ejercicios 1932 y 1933 no aparecen consignados otros gastos que los de imprenta. Además, la revista no costaba demasiado dinero, la cifra exacta es de 4.375 ptas. (82), en comparación con la organización de las exposiciones de Copenhague y Berlín, que costaron a la Junta de Relaciones Culturales más de 25.000 ptas. Las razones de que la Junta no apoyara a la revista Arte no son, pues, económicas, sino que se enmarcan, más bien, en las "batallas" internas que comenzaron a entablarse en Madrid entre partidarios y

detractores de la Sociedad de Artistas Ibéricos, como veremos con más detalle en los capítulos correspondientes (83).

La primera víctima fue, como todos sabían, la revista Arte. Por ello en noviembre Gaceta de Arte, como el mejor valedor que había encontrado en su camino, es la encargada de redactar la esquila funeraria de la revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos, de Arte:

"arte, la revista madrileña cuyos dos números anunciaban una labor de fina captación contemporánea, extraña en los círculos artísticos de España, ha muerto o aplaza indefinidamente su salida. para su reanimación no sirvió ni el cambio operado en su comité de redacción, con figuras jóvenes. la pérdida es verdaderamente sensible por la falta de una revista de tal naturaleza, en la que se agrupaban, con un criterio independiente de empresa, los únicos críticos de que disponía Madrid. sus labores vuelven a movilizarse débiles en diarios y revistas de pensamiento indeterminado. Madrid vuelve a quedar como estaba, sin la depuración de una revista de arte vivo" (84).

III.5.5. NOTAS

- (1) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep.E., Legajo R-746,
Expediente 49
- (2) *Ibíd.*,
- (3) *Ibíd.*,
- (4) *Ibíd.*,
- (5) *Ibíd.*,
- (6) Miguel Pérez Ferrero. "Sobre la revista Arte", *Heraldo de Madrid*,
15-IX-1932.
- (7) José María Marañón. "Los Artistas Ibéricos", *Heraldo de Madrid*,
22-IX-1932.
- (8) Manuel Abril. "Una revista de arte ni antigua ni moderna", *Luz*,
Madrid, 1-X-1932.
- (9) Anónimo. "Nuestro saludo y nuestros propósitos", *Arte*, Madrid, núm.
I, sept. 1932, pp. 2-4.
- (10) Anónimo. "Una revista de arte", *Mirador*, Barcelona, 22-IX-1932.
- (11) *Gaceta de Arte*, Tenerife, núm. 9, oct. 1932, p. 3.
- (12) Cfr., Rafael Osuna. *Las revistas españolas entre dos dictaduras*,
1931-1939, Valencia, Pre-Textos, 1986, p. 71.

- (13) Vid., apartado III.5.2.1.
- (14) Vid., apartado III.2.2.2.
- (15) *Arte*, Madrid, núm. I, sept. 1932, pp. 32-37.
- (16) Vid., nota (2) del apartado III.3.1.
- (17) Ut supra (9).
- (18) *Ibíd.*,
- (19) *Ibíd.*,
- (20) Anónimo. "Manifiesto de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos", *El Sol*, Madrid, 29-IV-1931.
- (21) Anónimo. "Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *Alfar*, La Coruña, núm. 51, jul. 1925, p. 2.
- (22) Ut supra (9).
- (23) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep.E., Legajo R-746, Expediente 49.
- (24) Vid., apartado III.4.2.
- (25) Manuel Abril. "El Paraíso perdido y el arte moderno", *Arte*, Madrid, núm. I, sept. 1932, pp. 5-12.
- (26) *Ibíd.*,

(27) Manuel Abril. "La crítica de arte (Sus fundamentos y su alcance)", *Alfar*, La Coruña, núm. 51, jul. 1925, pp. 8-22.

(28) Vid., apartado III.5.2.1.

(29) Ángel Ferrant. "El Estado y las Artes plásticas: Diseño de una configuración escolar", *Arte*, Madrid, núm. I, sept. 1932, pp. 13-14.

(30) Ángel Ferrant. N. en 1890 y m. en 1961, en 1908 se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes, pero lo hace como pintor; en 1910, ya se presenta en la sección de escultura, obteniendo medalla de segunda clase en esa edición; en 1913 llega a París y en 1920 obtiene plaza de profesor de modelado en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, donde permanecerá hasta 1934, cuando se establece en Madrid de manera definitiva.

(31) Cfr., Ana Vázquez de Parga. "Sobre Ángel Ferrant: Vida y obra", en *Ángel Ferrant*, Ministerio de Cultura, Madrid, mayo-jul. 1983, p. 35.

(32) Luis Lacasa. "El camouflage en la arquitectura", *Arquitectura*, Madrid, núm. 37, mayo 1922, pp. 196-198.

(33) Luis Lacasa. "Arquitectura impopular", *Arquitectura*, Madrid, núm. 129, en. 1930, pp. 9-12.

(34) Adolf Behne. "La Escuela de la Asociación General de Obreros Alemanes en Bernau: arquitecto Hannes Meyer", *Arquitectura*, Madrid, núm. 112, ag. 1928, pp. 254-263.

(35) Anónimo. "Encuesta sobre la nueva arquitectura", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 32, 15-IV-1928.

(36) Alberto Jiménez Fraud (1883-1964) y la Residencia de Estudiantes (1910-1936), Ministerio de Cultura, Madrid, 1983.

(37) Ángel Ferrant. "El Estado y las Artes plásticas: Diseño de una configuración escolar", *Arte*, Madrid, núm. I, sept. 1932, p. 16

(38) VV.AA. *La Bauhaus*, Madrid, Aldus, 1971, p. 190 y ss.

(39) Ut supra (37).

(40) *Ibid.*, pp. 17-18.

(41) Joan Sacs. "El 'Plá Ferrant' i l'Escola de Belles Arts", *La Publicitat*, Barcelona, 9-XI-1932.

(42) Anónimo. "El 'Plá Ferrant'. Els alumnes de l'Escola de Belles Arts intervenen", *La Publicitat*, Barcelona, 16-XI-1932.

(43) Joan Sacs. "Com es fa un artista?", *La Publicitat*, Barcelona, 23-XI-1932.

(44) Ángel Ferrant. "Els objectes, l'escultura i l'amistat", *La Publicitat*, Barcelona, 23-XI-1932.

(45) Gabriel García Maroto. *La Nueva España 1930*, Madrid, Biblos, 1927, p. 18.

(46) *Ibid.*, pp. 78-84.

(47) Ramón Gómez de la Serna. "Norah Borges", *Arte*, Madrid, núm. I, sept. 1932, pp. 20-21.

(48) Marius de Zayas. "Picasso speaks", *The Arts*, N.Y., mayo 1923, pp. 315-326.

(49) Anónimo. "La famosa carta de Picasso", *Arte*, Madrid, núm. I, sept. 1932, pp. 22-25.

(50) Guillermo de Torre. "La pintura de Torres-García", *Arte*, Madrid, núm. I, sept. 1932, pp. 26.

(51) *Ibíd.*,

(52) *Ibíd.*, p. 27.

(53) Archivo General de la Administración, Serie Asuntos Exteriores, Caja 11194, Carpeta 1196.

(54) *Vid.*, apartado III.7.2.

(55) *Ut supra* (50), pp. 26-28.

(56) *Cfr.*, Juan Manuel Bonet. *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 398-399.

(57) Antonio Marichalar. "Crítica de arquitectura: El derecho de enfrente" *Arte*, Madrid, núm. I, sept. 1932, p. 29.

(58) Luis Blanco Soler. Nacido en 1896 y muerto en 1988, había completado su formación con diversos viajes a Holanda, Francia o Alemania. De vuelta

a Madrid, realiza en 1929 junto a Rafael, hermano de José Bergamín, la residencia de estudiantes Fundación Del Amo, situada en la Ciudad Universitaria.

(59) Periodista y crítico de arte, apenas sabemos otro dato que su colaboración en *El Herald de Madrid* a comienzos de los años treinta.

(60) *Gaceta de Arte*, Tenerife, núm. 17, jul. 1933, p. 2.

(61) Vid., apartado III.5.3.3.

(62) José Bergamín. "Ni más ni menos que pintura", *Arte*, Madrid, núm. II, jun. 1933, pp. 2-7.

(63) Guillermo de Torre. "El salón al fondo del lago o la obra de Dalí", *Arte*, Madrid, núm. II, jun. 1933, p. 8.

(64) *Ibid.*,

(65) Guillermo de Torre. *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.

(66) Ut supra (63), pp. 10-14.

(67) Ramón Gómez de la Serna. "Contornos: Gutiérrez Solana", *Arte*, Madrid, núm. II, jun. 1933, pp. 16-17.

(68) Alberto Sánchez. *Palabras de un escultor*, Valencia, Fernando Torres, 1975, pról. de Vicente Aguilera Cerni.

(69) Alberto Sánchez. "Palabras de un escultor", *Arte*, Madrid, núm. II, jun. 1933, pp. 18-19.

(70) *Ibid.*,

(71) *Benjamín Palencia*, Madrid, Plutarco, 1932.

(72) Manuel Abril. "Humanización y desnaturalización, o lo humano y lo demasiado humano", *Arte*, Madrid, núm. II, jun. 1933, pp. 20-25.

(73) Manuel Abril. "Un artículo y una respuesta", *Luz*, Madrid, 26-IV-1932.

(74) Manuel Abril. "Misiones Pedagógicas", *Arte*, Madrid, núm. II, jun. 1933, pp. 27-28.

(75) *Ut supra* (29).

(76) Gabriel García Maroto. *La Nueva España 1930*, Madrid, Biblos, 1927, p. 18.

(77) José Bergamín. "El pensamiento hermético de las artes", *Cruz y Raya*, Madrid, núm. 1, 15-IV-1933, pp. 43-66.

(78) Manuel Abril. "Arte moderno y arte sagrado", *Cruz y Raya*, Madrid, núm. 1, 15-IV-1933, pp. 133-138.

(79) Manuel Abril. "Sobre la deshumanización del arte", *Cruz y Raya*, Madrid, núm. 2, 15-V-1933, pp. 308-317.

(80) Guillermo de Torre. "Publicaciones de Arte", *Arte*, Madrid, núm. II, jun. 1933, p. 30.

(81) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep.E, Legajo R-746, Expediente 49.

(82) *Ibíd.*,

(83) *Vid.*, apartados III.7.3. y III.7.4.

(84) *Gaceta de Arte*, Tenerife, núm. 21, nov. 1933, p. 2.

III.6. LA EXPOSICIÓN DE BERLÍN, DICIEMBRE 1932-ENERO 1933

III.6.1. INTRODUCCIÓN

La presencia de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Berlín se produce en un momento clave para la historia política de Europa, puesto que pocos días después del cierre de la Exposición, en concreto el 30 de enero de 1933, Adolf Hitler se autoproclamaría canciller alemán. Culminaban así tres lustros de penurias económicas y tensiones políticas para Alemania, que en no pocas veces habían llegado a convertirse en disturbios sociales.

La revolución de 1917 había propiciado el final de la guerra, pero también aceleró la derrota de Alemania, la abdicación de Guillermo II y, finalmente, la instauración de la República de Weimar. La existencia del nuevo régimen se vió afectado siempre por momentos críticos, como el asesinato de los líderes del partido comunista Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, en 1918, o, cinco años más tarde, por el célebre "Putsch" de Munich, golpe de estado que, promovido por Ludendorff y por un joven llamado Hitler, finalizó con sus dirigentes en la cárcel. Tras su estancia en prisión - tiempo que empleará en redactar *Mein Kampf* (Mi lucha) - Hitler reorganiza las fuerzas de extrema derecha en una formación, el Partido Nacional Socialista de los Trabajadores de Alemania (NSDAP), con la que obtendría prometedores resultados en las sucesivas elecciones que se convocarían desde 1925.

Por otra parte, los efectos del "crack" de Wall Street se dejaron notar de manera dramática en Europa un año más tarde, a partir de 1930; en Alemania provocó, además, la caída del gobierno socialdemócrata de Müller y la celebración de nuevos comicios en septiembre de ese mismo año. De forma imparable, la situación económica de Alemania sólo varió en 1931 para empeorar, de modo que, pocos meses después, en las

elecciones de 1932, y pese al triunfo de Hindenburg, el partido nazi resultaba vencedor en los principales centros de la república: Prusia, Baviera, Hamburgo... Unas nuevas elecciones, en septiembre, concederían un aplastante triunfo al partido de Hitler, que había recibido la nada despreciable cifra de 14 millones de votos, la mayoría de ellos de los millones de parados y de los ex-combatientes de la Gran Guerra. Días después, el 30 de enero de 1933, Hitler forma gobierno, se autoproclama canciller alemán, da comienzo a la dictadura fascista y prepara su expansión territorial por Centroeuropa, que finalmente desembocaría en un nuevo conflicto bélico universal.

En pocas líneas, ése era el ambiente que vivía Alemania, y Berlín de manera más directa como su capital, en los meses en que la Sociedad de Artistas Ibéricos prepara y celebra su Exposición, en la que va a intervenir un factor que antes les era desconocido. Nos referimos al protagonismo de un promotor privado de arte, sin el cual la Exposición habría tenido, sin duda, mucha menor calidad: Alfred Flechtheim, quien, con su dinamismo y capacidad de difusión cultural, constituía la figura que echaban de menos en España todos aquellos artistas y críticos que pedían la modernización de nuestro ambiente artístico.

III.6.2. ALFRED FLECHTHEIM

Nacido en 1888 y muerto en 1937, era hijo de uno de los más poderosos importadores de trigo de Alemania, que había extendido también su monopolio en el sur de Rusia. La familia Flechtheim se había establecido en Düsseldorf, ciudad donde el joven Alfred inaugurará la primera de sus tres galerías de arte en Alemania, estando las otras dos localizadas en Frankfurt-am-Main y en Berlín.

Para Peters (1), el especialista que mejor ha estudiado la biografía del galerista alemán, la singular figura de Alfred Flechtheim

sólo tendría un precedente serio en Paul Durand-Ruel (1828-1922), el principal defensor del impresionismo francés, en lo que comparten de galeristas conscientes de que, con su labor de promoción de artistas modernos y venta de su producción, ellos también debían protagonizar la historia del arte europeo.

De hecho, el joven Flechtheim aprendería el "oficio" en la Galería Durand-Ruel, en París, adonde había acudido en 1906, en realidad, para iniciar sus pasos en el negocio paterno del comercio del trigo. Su estancia parisina inclinó de forma decisiva su gusto hacia el arte francés moderno y, con el tiempo, acabaría por convertirle en uno de los comerciantes alemanes, y europeos, más entusiastas de movimientos como el fauvismo y el cubismo.

Sin embargo, esa imagen era considerada de forma muy negativa por un grupo de artistas alemanes, entre ellos quienes más tarde serían considerados miembros de la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad), que no compartían ese gusto del arte por el arte en unos años en que Alemania vivía unas preocupaciones mucho mayores. A mediados de los años veinte, en el apogeo de la actividad comercial de Flechtheim, otro galerista, Hartlaub, había celebrado en Mannheim la primera Exposición colectiva de un grupo de pintores germánicos unidos por su denuncia de los vicios morales de la sociedad alemana contemporánea, que serían conocidos como Nueva Objetividad. El mismo año de esa Exposición, 1925, el crítico de arte Franz Roh se encargaba de situar la postura vital y artística del nuevo grupo en la historia del arte en su obra *Realismo mágico. Post-expresionismo*. La mayoría se había inspirado en la figuración italiana contemporánea: Metafísica, Valori Plastici... y en los primitivos alemanes, pero eran sus objetivos sociales - muchos procedían de las filas socialistas y comunistas - más que el lenguaje pictórico elegido, lo que les hacía claramente identificables: Otto Dix, Georges Grosz, Christian Schad, G. Schrimpf, Davringhausen, etc.

Uno de sus miembros más destacados, Otto Dix (1891-1961), residió en Berlín, precisamente donde Flechtheim tenía una galería, entre 1925 y 1927, por lo que no fue necesario esperar mucho tiempo para que ambos se conocieran. Por desgracia, no es muy conocido todavía un retrato de 1926 que pinta Dix al galerista, y que en la actualidad pertenece a la Nationalgalerie berlinesa, a quien representa como ávido especulador del arte moderno y como introductor del cubismo en Alemania.

Por supuesto, Dix se oponía al cubismo por ser un arte que le parecía demasiado superficial y decorativo, un arte, en definitiva, de difícil comprensión para el público; en esos años, los miembros de la Nueva Objetividad postulan precisamente todo lo contrario, es decir, que el arte sólo podría tener alguna validez como expresión del espíritu humano que iba dirigido a la sociedad, y si Grosz consideraba en 1925 como gran tarea "enderezar el arte al servicio del tema revolucionario" (2), el arte de Dix, aun partiendo de su glacial apariencia externa, conseguía "introducir su buril en las llagas supurantes de la sociedad", afirmación un tanto melodramática, pero muy expresiva, del crítico de arte Knauf (3).

En ese retrato de Otto Dix que venimos comentando, el galerista aparece en el interior de su establecimiento berlinés, en cuya pared cuelga una *Naturaleza muerta* de Juan Gris - uno de los pintores favoritos de Flechtheim -, obra que firma el mismo Dix aludiendo a que ese arte lo podía hacer (firmar) cualquiera. Con la mano izquierda, Flechtheim sostiene un cuadro de Georges Braque, mientras que su mano derecha se apoya en un dibujo erótico de Picasso. Como apunta Eva Karcher, perspicaz, Dix habría concedido la misma categoría de objeto al galerista y a sus obras (4), en las que no deja de percibirse un cierto aire de fetiche.

Por fortuna, dicho retrato no constituye la única imagen que ha dejado Flechtheim para la historia del arte. Es mucho más interesante, p. ej., su intensa labor como portavoz del arte moderno en Alemania durante los años veinte y treinta, que se concretó en más de 150 exposiciones en sólo quince años y en la publicación de dos revistas, *Der Querschnitt* y *Omnibus* (5), revistas que editó, no lo olvidemos, como medio de hacer propaganda a las múltiples actividades que se desarrollaban en sus galerías.



Otto Dix, *Retrato de Alfred Flechtheim* (1926)

Óleo sobre tabla, 120 x 80 cm.

Berlín, Nationalgalerie

Su actividad habría continuado de no haber sido por la marcha de los acontecimientos políticos en Alemania, que en lo que a la cultura se refiere se centró en el rechazo del arte moderno europeo no figurativo - al que el nazismo llamará, años más tarde, "entartete Kunst" o "arte

degenerado" - y en el acoso a determinados especuladores que no estaban dispuestos a colaborar con el régimen, entre ellos, el propio Alfred Flechtheim, quien, ante las nulas simpatías que despertaba su actividad entre las autoridades nazis, decide abandonar el país en noviembre de 1933 marchando a Londres, donde muere el 11 de marzo de 1937.

III.6.2.1. LA POLÍTICA DE EXPOSICIONES DE A. FLECHTHEIM

Como dijimos antes, fueron más de 150 las exposiciones que celebró Flechtheim, por lo que en dicha nómina se encuentra todo tipo de tendencias y estilos; de todas ellas, siempre se mostró especialmente interesado por el arte primitivo, el impresionismo francés - resultado de su amistad con Durand-Ruel -, el arte español moderno y algunos jóvenes valores alemanes que empezaban a ser conocidos en los años veinte. Esa aparente heterogeneidad en sus preferencias no es tal, sino una sabia combinación del arte pasado y actual, y de la tradición occidental con una expresión que sólo podía ofrecer el arte de otras culturas ajenas a esa misma tradición europea.

Una breve relación de las exposiciones más destacadas que llevó a cabo permite comprender la enorme importancia a nivel europeo de su labor como galerista, desde que abriera su establecimiento de Düsseldorf en 1913, junto a Paul Cassirer, con una muestra de pintura del s. XIX. Un año después realiza sendas muestras del simbolista francés Odilon Redon y del expresionista nórdico Eduard Munch, así como una Exposición de pintura china. Como es lógico, los años de la Primera Guerra Mundial obligaron a clausurar el establecimiento, que reaparecería, con más fuerza y nuevas directrices, en 1919, con exposiciones sobre el impresionismo y el expresionismo; en 1920, y entre sus muchas actividades de ese año, podemos destacar las muestras de pintura de Asia oriental y de Paul Klee; al año siguiente se centra en el expresionismo nórdico, organizando exhibiciones de Munch y Die Brücke; en 1924, Flechtheim

celebra muestras del impresionismo francés, de Jules Pascin y de Max Liebermann; en 1925, año en que se inicia su apogeo, se produce la primera Exposición de Juan Gris con Flechtheim (en la galería de Düsseldorf), la del expresionista Georges Rouault y la de Marie Laurencin, una de las artistas que más admiró siempre el galerista alemán.

Asentado su prestigio y con más de diez años de experiencia, el año 1926 marca el inicio de una actividad más intensa, en la que destaca la promoción de jóvenes valores alemanes. Durante esos meses, p. ej., organiza una Exposición colectiva con obras de Henri Rousseau, Degas y Grosz, así como muestras individuales de Grosz, Dix, Henri Rousseau, Utrillo y Vlaminck; junto a éstas, su proverbial gusto heterogéneo le lleva a organizar una muestra sobre Arte y Sport, así como otra sobre la Plástica de los Mares del Sur.

En 1927 celebra una nueva Exposición de Grosz, junto a otras de Carl Hofer, Cézanne, Klee, Renoir, Derain, de la escultura del Congo y, de octubre a noviembre, la primera Exposición individual de Picasso en las galerías Flechtheim, compuesta por un amplio conjunto de dibujos, acuarelas y pasteles fechados entre 1902 y 1927. Un año después, en 1928, mantiene la promoción de ese importante núcleo de artistas figurativos modernos - Maillol, Carl Hofer, Max Beckmann y Ferdinand Hodler - junto a dos muestras de Paul Klee y Fernand Léger. Por esos años, ya se había consagrado, junto a Wolfgang Gurlitt, Bruno Cassirer y Herwarth Walden, como uno de los más activos comerciantes de arte moderno en Berlín, donde había inaugurado galería hacía seis años, en 1922.

En 1929 acoge la Exposición de Manolo Hugué que se había celebrado previamente en la Galería Simon, de París, y la inaugura en dos de sus centros, los de Berlín y Düsseldorf; ese mismo año mostrará al público

alemán obras de Beckmann, Willi Baumeister, Max Ernst, André Derain, Paul Klee, Cézanne y Vlaminck.

Como sabemos, en 1927 había muerto Juan Gris, pintor por el que Flechtheim siempre había mostrado especial admiración y del que se consideraba amigo personal; como homenaje póstumo, en febrero de 1930 realiza una importante Exposición antológica de Juan Gris en su galería berlinesa. En los meses siguientes muestra acuarelas de Paul Klee, 80 acuarelas de Rodin, óleos de Grosz, Giorgio de Chirico y una espléndida colectiva de Matisse, Braque y Picasso, celebrada entre los meses de septiembre y octubre.

Su ritmo de grandes exposiciones - que debemos calificar, como mínimo, de asombroso - no decrecería al comenzar los años treinta y en 1931, por ejemplo, presenta obras de Kandinsky, Hofer, Munch, Klee, Grosz, mientras que en 1932, hace lo mismo con Beckmann, Hans von Marées, la escultura khmer y de Siam y, en diciembre, por lo que a esta tesis doctoral concierne, acoge y organiza la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Como vemos, la presencia de artistas españoles no fue en absoluto un hecho aislado en la historia de las galerías Flechtheim y, junto a los casos de Juan Gris o Manolo, destaca la buena acogida que siempre dispensó a Picasso, que se explica tanto porque poseía numerosas obras del artista como porque conocía a los principales coleccionistas del arte de Picasso en Suiza y Alemania, que, llegada la ocasión - como también sucedería en 1932 con motivo de la Exposición de la SAI -, no dudaban en prestarle sus obras.

Como decimos, la obra de Picasso se pudo ver en diversas exposiciones, como *Panorama del arte del s. XIX y de nuestro tiempo* (1913); *Expresionismo* (1919) y *Pequeña plástica* (1930), en Düsseldorf. En

Berlín, *Figurines para el ballet ruso* (1921); *El ballet sueco* (1922); la primera individual de Picasso (1927); *La época de Cézanne en París* (1929); la Exposición Matisse, Braque, Picasso (1930) y, finalmente, *111 retratos de artistas contemporáneos* (1932).

Ésa será la principal causa de la importante presencia, en número y calidad de obras, del arte de Picasso en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, que se celebró en los meses de diciembre de 1932 y enero de 1933 y que se constituyó en uno de los mayores atractivos de dicho acontecimiento.

III.6.2.2. UN MODELO DE REVISTA CULTURAL A SEGUIR EN ESPAÑA: *DER QUERSCHNITT*

Der Querschnitt, que podríamos traducir como *El Panorama*, era, junto a *Das Kunstblatt*, la revista cultural más completa de Alemania y una de las más modernas de toda Europa. Admitía artículos en lengua alemana, inglesa y francesa, que trataban de nuevos movimientos de vanguardia, ilustraciones humorísticas a cargo de Grosz, Hofer, etc.; arte primitivo y antiguo, ballet, cine, poesía, teatro, novela, música, arte, política, deporte... e, incluso, encontraba espacio para alguna receta de cocina. Por todo ello, pronto fue considerada dentro de la República de Weimar como genuino exponente de "Schrift der Zeit" o revista de actualidad.

Como redactor jefe, si bien era el propio Alfred Flechtheim quien marcaba las líneas directrices de la publicación, firmaba Hermann von Wedderkop, quien logró reunir gran parte de los protagonistas más destacados de la cultura mundial del momento, como Carl Einstein, Friedländer, Walter Gropius, Jean Cocteau, James Joyce, Tristan Tzara,

Wladimir Majakowski, Aldous Huxley, Max Jacob, Reiner Maria Rilke, Ernst Hemingway o Walter Benjamin, entre otros.

Los mejores años de la publicación se sitúan entre 1924 y 1932, si bien la revista permaneció activa, ya de forma más errática, hasta otoño de 1933, fecha en que Flechtheim tuvo que huir a Londres. La periodicidad de la revista no pudo ser más irregular: los tres primeros años - 1921, 1922 y 1923 - un sólo ejemplar por temporada, en 1924 se hace trimestral y, a partir de 1925, mensual, permaneciendo así hasta la fecha de su defunción. Una breve selección de sus contenidos permite apreciar la modernidad de sus presupuestos, la complejidad de sus gustos y, por lo que a nosotros respecta, el especial interés que siempre manifestó *Der Querschnitt* hacia el arte y la cultura españoles.

Así, el número de 1921 está dedicado íntegramente al arte, apareciendo artículos en diferentes idiomas: André Salmon, crítico francés que en esos años estaba de plena actualidad, publica un ensayo sobre Cézanne, fechado en 1913; Paul Guillaume escribe sendos estudios sobre Amedeo Modigliani y Georges Braque; Maurice de Vlaminck edita uno de sus textos teóricos, "Lettre sur la peinture", mientras que Walter Gropius analizaba los trabajos que se estaban llevando a cabo en la Bauhaus, en ese año aún era "su" Bauhaus, en el artículo "Das Staatliche Bauhaus in Weimar"; además de estas colaboraciones, y estableciendo así una de las normas de la revista para el futuro, se ofrecía una breve reseña de las últimas exposiciones de arte que se habían celebrado en París y en el resto de Europa.

El segundo número, de 1922, incluye artículos de Claude Debussy ("Albeniz") y de Jean Cocteau ("Les ballets suédois et les jeunes"), éste último servía como refuerzo teórico de la Exposición que Flechtheim había organizado sobre esos mismos ballets, en la que se incluían, p. ej., dibujos de Pablo Picasso. Del mismo modo, tampoco faltan las reseñas de

las exposiciones *La plástica asiática en París* y *André Derain*, ésta organizada por las galerías Flechtheim. El apartado gráfico se cubría con fotos de las exposiciones de Picasso en Tannhauser, Munich (se reproducen obras como *El músico de la mandolina*, *Guitarra sobre mesa*, *Guitarra, mesa y silla*, y *Arlequín tocando la guitarra*), así como la que había celebrado el pintor catalán José de Togores en Rheinland (de la que se ofrece una obra titulada *Desnudo femenino vertical*).

En el número de 1923 - recordemos que la revista seguía siendo de aparición anual - se recogen dos artículos de Albert Dreyfus sobre Brancusi y Picasso, un comentario sobre la plástica gupta, fotos de la Exposición Picasso en la galería Simon - *Mujer* (1927), *Naturaleza muerta* (1922) y *La mujer de blanco* (1923) -, así como la célebre entrevista de Carl Einstein a Juan Gris, "Notes sur ma peinture", donde el artista expresa sus planteamientos artísticos de manera clara.

En enero de 1925, *Der Querschnitt* ya aparecía mensualmente, se publica el texto de la conferencia que pronunció el año anterior Juan Gris en la Sorbona de París, "Sobre la posibilidad de la pintura"; como dijimos antes, Gris fue uno de los artistas más admirados por Alfred Flechtheim. Del resto de números publicados en 1925 podemos mencionar los artículos de Tristán Tzara, "Chanson Dada", y Fernand Léger, "Vive Relâche", en febrero, o la ilustración de tres cuadros de José de Togores, *Hombres luchando*, *Muchacha que lee* y *En el baño*, en mayo.

Al año siguiente, 1926, nos interesa mucho el número de abril, porque está dedicado exclusivamente a España, a su actualidad política y cultural, con artículos de Ramón Pérez de Ayala, "Für und gegen Stierkampf"; José Ortega y Gasset, "Ein Schema der Salomé"; Carl Einstein, "Juan Gris"; Azorín, "Un diálogo"; San Juan de la Cruz, "Poema del pastorcito"; Federico García Lorca, "Baladilla de los dos ríos";

Manuel Machado, "La fiesta nacional"; Ramón Gómez de la Serna, "Reverte I"; Ernesto Giménez Caballero, "Las grandes familias nobles de España", y René Paresce, "Primo de Rivera".

El número monográfico se completaba con abundantes fotografías de arte español: Mariano Benlliure (*Entierro del torero Joselito*), Romero de Torre (*Retrato de Belmonte*), Goya (*Ruedo*), Eugenio Lucas (*Corrida*), Gargallo (*Torso*, que será expuesto por la SAI en Berlín en 1932), Zuloaga (*El enano de Segovia*), El Greco (*San Francisco*), Velázquez (*El príncipe Baltasar Carlos a caballo y La infanta Mariana de Austria*), Manolo (*La catalana*), Picasso (*El joven pianista*, 1905), Juan Gris (*La monja*), así como dibujos de Togores y caricaturas de Bagaría. Por último, el extenso reportaje sobre la tradición y la actualidad española se completaba con fotografías de toros, de Flechtheim y Juan Gris en la galería Salmon, de actrices, políticos, escritores, etc.

En agosto de 1926, de nuevo será Pablo Picasso el principal objeto de atención para la revista, con artículos sobre su obra que firman Ch. Zervos, "Les nouvelles oeuvres de Picasso", y del propio Alfred Flechtheim, "Nun mal schluss mit den blauen Picassos!". Un año después, en agosto de 1927, Albert Dreyfus escribe sobre otro de los artistas españoles más destacados del momento, el pintor granadino Ismael González de la Serna, mientras que, en noviembre, Zervos comenta las características de los dibujos que presentaba Picasso en la primera Exposición individual que celebraba en las galerías Flechtheim.

La presencia española en la revista alemana es continua y tiene un nuevo episodio en 1929; en febrero, Ramón publica su artículo "María Wassiljerona" y, en agosto, de nuevo España es objeto de atención para *Der Querschnitt*, con textos del dictador Miguel Primo de Rivera, "Spanien und die Spanier", en sus últimos meses en el Poder; de Ramón Gómez de la

Serna, "Ramonismo", y de José Ortega y Gasset, "Hypertrophien der Wappen", junto a numerosas imágenes de la Exposición de Picasso en la galería Flechtheim, y de obras de Manolo Hugué como *Autorretrato* (óleo), *La mujer del artista* (escultura) y *Corrida* (terracota).

En esa frontera de los primeros años treinta, Ramón y José Ortega y Gasset serán los españoles más presentes en la revista. En noviembre de 1929, Ramón publica "Schwindel" ("Vértigo"), en febrero de 1931, "Clowns"; en noviembre, "Die Brüste der Kunst", mientras que en los meses de julio de 1930 y febrero y septiembre de 1933, dará a conocer algunas de sus Greguerías. Por su parte, Ortega publica, en diciembre de 1930, "Muss man mit der Zeit gehen?" y, en noviembre de 1932, "Don Juan, Stendhal, Chateaubriand"; por supuesto, todo ello sin olvidar que la revista también se hacía eco puntualmente de la situación política de España, comentando en su número de junio de 1931, p. ej., la caída de Alfonso XIII y la instauración del régimen republicano.

En definitiva, cuando Alfred Flechtheim anunció al embajador español en Alemania, Luis Araquistain, su voluntad de participar como organizador en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, el galerista conocía perfectamente tanto la situación del arte español como de su literatura y política. Únicamente de esa forma se logró dotar a la Exposición de un aspecto cosmopolita, lejos de cualquier referencia populista, como veremos en los apartados siguientes.

III.6.3. LA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN BERLÍN

III.6.3.1. INTRODUCCIÓN

Entre las numerosas consecuencias que había tenido la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Copenhague, una de las más importantes sería la celebración de la segunda Exposición de la Sociedad en Europa, concretamente en Berlín. Al igual que había sucedido en la

capital danesa, el protagonismo del embajador español como representante de la República, en este caso Luis Araquistáin, resultaría decisivo para poder llevar a buen término las actividades de los "Artistas Ibéricos".

Dramaturgo y periodista, Araquistáin había sido Director de la revista *España* desde 1916 hasta 1923, puesto en el que sucedía a José Ortega y Gasset y en el que precedería a Manuel Azaña, y desarrolla su labor intelectual desde una orientación política ligada al socialismo. En 1930 publica la que podemos considerar su obra más interesante, *El ocaso de un régimen*, si bien cuando se instaure la Segunda República encauzará su actividad hacia los organismos del Estado, siendo nombrado Subsecretario del Ministerio de Trabajo en el gobierno provisional de la República. Desde Madrid continúa su biografía, como tantos otros intelectuales de esos años, en la carrera diplomática, como embajador de España en Berlín precisamente en los meses que rodean la celebración de la Exposición de la SAI en dicha capital. Sin pretender adelantar los acontecimientos, diremos que con el cambio de Gobierno en la República, abandonó ese cargo y regresó a España, donde se encargaría, p. ej., de dirigir la publicación socialista *Leviatán*, de la que se editarían 26 núms. entre mayo de 1934 y julio de 1936.

En otoño de 1932, como afirmábamos, Araquistain ejercía de embajador en Berlín, y en los primeros días de octubre realiza un viaje a Madrid, que aprovecha para establecer los contactos necesarios con la Junta de Relaciones Culturales y la Sociedad de Artistas Ibéricos, de modo que, a la vuelta de Copenhague, la Exposición pudiera recalar en la capital alemana, en Berlín. De todas estas conversaciones se hizo eco la prensa española, que publica la siguiente nota oficial:

"El embajador de España... anuncia: - En el próximo mes de diciembre se va a celebrar en Berlín una Exposición de Arte Ibérico. El ministerio de Estado va a sufragar una pequeña diferencia económica

existente. Concurrirán a ella lo mejor de España: Picasso, Gris, etc..."(6).

Seguramente fuera ése el momento en que la Sociedad de Artistas Ibéricos estuvo más cerca de su aspiración de convertirse en Exposición itinerante que, durante meses, recorriese las diversas capitales europeas mostrando el mejor arte moderno español. Para ello necesitaban más dinero del que, inicialmente, la Junta le había concedido - 25.000 ptas. anuales -, por lo que la SAI dirige un escrito para intentar convencerla de que sería más económico exponer en diversas ciudades europeas de forma consecutiva que abonar los gastos de transporte de las obras que habían enviado a Copenhague y reiniciar la misma operación desde España con dirección a Berlín o a otros destinos futuribles:

"... ahora tratamos de aprovechar lo más posible la vuelta del envío de cuadros, para lo cual tenemos ya la seguridad de hacer en Berlín la misma Exposición, aumentada y completada con cuadros importantes y acogida por la mejor galería de arte de Berlín (nuestro Embajador Sr. Araquistáin medió con gran interés en este asunto y habló de él a la Secretaria de la Junta a su paso por Madrid estos días) y queremos también llevar a París y a Zurich la referida Exposición, estando en tratos ya avanzados para conseguirlo.

Para llevar a cabo este programa - que procuraríamos ampliar, llevando la Exposición al mayor número posible de ciudades - necesitamos que la Junta, insistiendo en su amabilidad, nos ampliara en diez mil pesetas la cantidad destinada a este efecto, suficiente para ultimar el plan...

Varias naciones europeas están promoviendo en el extranjero Exposiciones de arte, y exposiciones de arte de este tipo, del tipo universal... con fines nacionales y políticos... Nuestros artistas no son, ni con mucho, inferiores a los artistas de cualquier parte del mundo... Podríamos nosotros, por esto, establecer un recorrido cíclico, en el cual fuésemos dejando en cada uno de los Museos importantes de

Europa tres o cuatro lienzos españoles... Ello tendría la doble ventaja de producir beneficios a los artistas y de divulgar por el mundo el arte nuestro, dejando para siempre muestra de él en lugares que, de no visitarlos de esta manera, no tendrían jamás nuestras obras..." (7).

La República no sólo concederá este suplemento de dinero a los pocos días, el 20 de octubre (8), sino que se encargará de promover ese ambicioso proyecto entre las embajadas de España en Europa, días antes incluso de que se notificara oficialmente la ayuda de 10.000 ptas. a la Sociedad de Artistas Ibéricos. Una vez más, la República se volcó en la realización de proyectos de la SAI, y no sólo, con ser fundamental, en cuanto a subvenciones económicas sino, principalmente, defendiendo ese proyecto de Exposición en Berlín por medio de sus diferentes cargos oficiales; hacemos este inciso porque, años después, cuando la SAI clausure la Exposición de París - último acto que se les conoce antes de su disolución -, algunos de sus miembros, como Guillermo de Torre, reprocharán injustamente haber sufrido un cierto abandono por parte del Estado español:

"... La ayuda económica vino, pues, a suplir la falta de entusiasmo, peor aún, la ausencia de espíritu cooperativo..." (9).

Como decimos, la Junta de Relaciones Culturales, mediante una nota oficial, anunciaba el inicio de un ciclo de exposiciones itinerantes que, organizadas por la Sociedad de Artistas Ibéricos, comenzaría precisamente con la proyectada muestra en Berlín. De forma significativa, ese comunicado, fechado el día 13 de octubre de 1932, se envía a la embajada española en Francia, con la clara intención de que Berlín fuese la escala previa a la Exposición de París, cuyos preparativos se vuelven a poner en marcha:

"La Société des Artistes Ibériques entreprend actuellement, sous les auspices de la Section des "Relaciones Culturales" du Ministère d'État, à Madrid, une visite de diverses capitales européennes, exposant

les oeuvres de peinture des artistes qui composent cette Société et qui représentent les tendances les plus modernes de la peinture espagnole.

Une exposition d'environ 150 tableaux de cet organisme se tient actuellement à Copenhague et sous peu la Société en question se rendra à Berlin dans le même but. Projetant d'organiser une exposition identique à Paris - celle-ci revêtant à ses yeux un très grand intérêt - il lui semble nécessaire de pouvoir disposer d'un édifice officiel aménagé à l'effet, mis à sa disposition par le Gouvernement français, qui serait susceptible d'abriter l'exposition envisagée..." (10).

Las actividades del Comité organizador de la inminente Exposición de Berlín comenzaron a finales de noviembre de 1932, como explica en sus páginas *El Heraldo de Madrid*, en un artículo ilustrado con cuadros de Picasso (*Arlequín y Retrato de niña francesa*), Juan Gris (*Arlequín*) y esculturas de Manolo (*El torero y Dos españolas*). Para el periódico progubernamental, ambos países, España y Alemania, compartían un mismo principio político, el haber desterrado la monarquía, si bien cada uno se dirigía a destinos opuestos, la libertad democrática y el totalitarismo, respectivamente:

"Después del triunfo de Hitler las miradas se dirigen hacia nosotros. Y, cosa curiosa, en un país que sigue la ruta inversa. Objetivamente, se reconoce que España sólo podrá andar con paso seguro en los caminos de la civilización cuando extirpe para siempre las raíces monárquicas.

La Exposición de pintura moderna española... contribuirá a reforzar esa atracción indiscutible entre ambas naciones.

Tanto por la calidad como por el nombre y número de los expositores, será la más importante manifestación artística celebrada nunca en Berlín. Todas las exposiciones celebradas hasta ahora fueron de pintores españoles aislados: esta vez se exhibirán más de 200 obras...

Sólo faltaba el técnico, el animador capaz de sacar el máximo partido de esa ocasión única. Nuestro embajador lo encontró en la persona

de Alfred Flechtheim... Es uno de los mejores expertos europeos de la pintura y uno de los primeros en apreciar el talento de Picasso, con quien mantiene amistad desde hace 25 años...

Análogas fueron sus relaciones con Gris, muerto hace cuatro años, y en memoria del cual presentó en 1930 la más bella Exposición conocida de sus obras. Con Manolo sostiene Flechtheim ininterrumpida relación.

Gracias a su presencia, la Exposición de Artistas Ibéricos va a contar con la presencia de las obras más características de Picasso, Gris y Manolo existentes en las colecciones de Alemania; entre ellas, las del dr. Reber, de Lausana, el mayor coleccionista de Picasso; en Berlín, Paul Mendelssohn Bartholdy, Herman Lange Crefeld, condesa Dlasdhelen, baron v.d. Heydt y barón de Simolni. En Wiesbaden, Lilly Sdecker; en Düsseldorf, Alex Voemel; en Colonia, Alfred Tietz y, en fin, la colección particular de Flechtheim..." (11).

La Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Berlín, que en alemán se llamó Neuere Spanische Kunst, Arte Nuevo Español - si bien el adjetivo se utiliza tanto para indicar Nuevo como Joven -, se inauguró oficialmente el 17 de diciembre de 1932 y se clausuró seis semanas después, el último día de enero de 1933. El único acto que se realizó de forma paralela fue la conferencia que pronunció Guillermo de Torre, el 16 de diciembre en el Instituto Iberoamericano, con el título "Panorama del arte español actual". El contenido, del que sólo conocemos algunos pasajes, describía las principales direcciones del arte español contemporáneo, cuyo comienzo situaba en Francisco de Goya, y que tendría su momento álgido en alguno de los artistas representados, precisamente, en Berlín, como Picasso o Juan Gris; además, en dicha conferencia volvían a aparecer algunos de los pensamientos que hemos visto, p. ej., en el texto que prologa el catálogo de la Exposición de la SAI en Copenhague,



Sentados: el primero, de izqda. a dcha., A. Flechtheim; el tercero,
Guillermo de Torre; el cuarto, Luis Araquistáin

(Heraldo de Madrid, 26-XII-1932)

como son la defensa de un arte actual no imitativo o la actualidad que el Arte Español Contemporáneo había conquistado para nuestra cultura:

"... 'Nosotros, los ibéricos - leía De Torre en letra de Abril -, pertenecemos a la España de Picasso'... 'nuestra generación ha puesto el arte de España en un plano sincrónico al arte del mundo... después de un siglo aproximadamente, nuestra pintura, al igual que nuestra literatura, alcanza un sincronismo europeo, acompañando y en ocasiones precediendo a las novísimas expresiones del gusto plástico mundial en lugar de ir a su zaga...

Toda la pintura más reciente... no es en el fondo otra cosa que una dramática lucha contra el realismo. Es una pugna cuerpo a cuerpo de los artistas jóvenes contra el prejuicio representativo que vive en los ojos humanos...

Cuánta vanidad la de la pintura que atrae la admiración por el parecido con cosas cuyos originales no admiramos'...

Admirable el análisis de la obra de Picasso en sus diversas maneras referidas a tres cuadros que figuran en esta Exposición... Admirable el estudio de Juan Gris y la introducción en las dos tendencias jóvenes: la de la manera superrealista (Miró, Dalí), y la manera imaginativa, lírica, musical (Palencia, Pérez Rubio, Bores, Viñes).

Si la Exposición está siendo un verdadero éxito, la conferencia de Guillermo de Torre fue una presentación digna de ella" (12).

Como miembros del comité que organizó la Exposición se encontraban, por parte alemana, el galerista Alfred Flechtheim; Paul v. Mendelssohn-Bartholdy y G.F. Reber, coleccionistas de arte moderno español; D. Boelitz, Director del Instituto Ibero-americano; Eduard v.d. Heydt, miembro de la Nationalgalerie de Berlín, así como los profesores Waetzoldt - Director General de los Museos Estatales de Berlín - Friedrich Sarre, Ernst Gamillscheg, Kühnel - Director de la Sección de arte islámico del Museo Kaiser Friedrich - y Max Liebermann, pintor y antiguo presidente de la Academia de Bellas Artes.

Por parte española la representación no pudo ser más escogida: Fernando de los Ríos - ministro de cultura -; Luis Araquistáin - embajador de España en Berlín -; José Ortega y Gasset, quien, desde la Exposición de 1925, era la segunda vez que aparecía ligado a las actividades de la Sociedad de Artistas Ibéricos, y Elías Tormo, ambos en calidad de miembros de la Sociedad hispano-alemana; por último, Manuel Abril, Guillermo de Torre y Timoteo Pérez Rubio, como miembros de la Sociedad de Artistas Ibéricos. La mayoría de ellos, por supuesto, no pudieron estar presentes en la inauguración, y únicamente Luis Araquistáin y Guillermo de Torre acudieron en aquella ocasión.



Luis Araquistáin y Alfred Flechtheim en la Exposición

(Luz, Madrid, 7-I-1933)

III.6.3.2. CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN

El prólogo del catálogo, donde aparece ya una nueva relevancia de la reproducción de obras, con dos obras de Picasso (*Maternidad* y *Los tres músicos*), Juan Gris (*La silla*), Pedro Flores (*Grupo de figuras*), Solana (*La máscara y los doctores*), Genaro Lahuerta (*Jinete y violín*), Daniel Vázquez Díaz (*El portugués*), Pérez Rubio (*La Inocencia*), Joan Junyer (*Desnudos junto al mar*), Pablo Gargallo (*Torso*) y Manolo (*El picador*), fue redactado, como había sido el de Copenhague, por Manuel Abril. Los contenidos, que tampoco variaron de manera sustancial, intentaban clasificar las diversas tendencias en las que se movía el Arte Español Contemporáneo, al tiempo que concedía a la SAI el acierto de haber sabido armonizarlas y presentarlas en un conjunto coherente:

"... Entonces (en el catálogo de Copenhague) dije yo por qué los pintores que ahora exponen no representan a España o a sus costumbres y usos, corridas y bailarinas...

Quiero indicar básicamente por qué estos pintores han elegido este arte, lo que han elegido y lo que han dejado a un lado. Pero en Berlín no es necesario hacer grandes aclaraciones. Nosotros llegamos a una metrópoli que vive el presente, acogidos gracias a la amable hospitalidad de Alfred Flechtheim, amigo del arte que - junto a otros tres alemanes, Wilhelm Uhde, Kahnweiler y Edwin Suermondt - ha sido uno de los primeros en apreciar nuestros grandes maestros y el auténtico embajador del arte español más vivo al otro lado de los Pirineos, el arte de Picasso y Juan Gris.

Bastan por eso un par de palabras:

En la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos existen tres tendencias distintas: la "avant-garde", la tendencia más tradicional, que nosotros podríamos llamar "popular" y, por último, lo que los alemanes denominan la "Nueva Objetividad".

El grupo alrededor de Picasso y Juan Gris - Miró, Dalí, Palencia, Pérez Rubio, Climent, Santa Cruz, La Serna - persiguen de distinta manera una nueva gran línea que comenzó con el cubismo; algunos llegaron, más tarde, al surrealismo.

El grupo Souto y Solana - también Vázquez Díaz - presentan el auténtico grupo ibérico de pintores, pintores que entienden su arte como si un Greco, un Menéndez, un Valdés Leal pudieran interpretar nuestro tiempo.

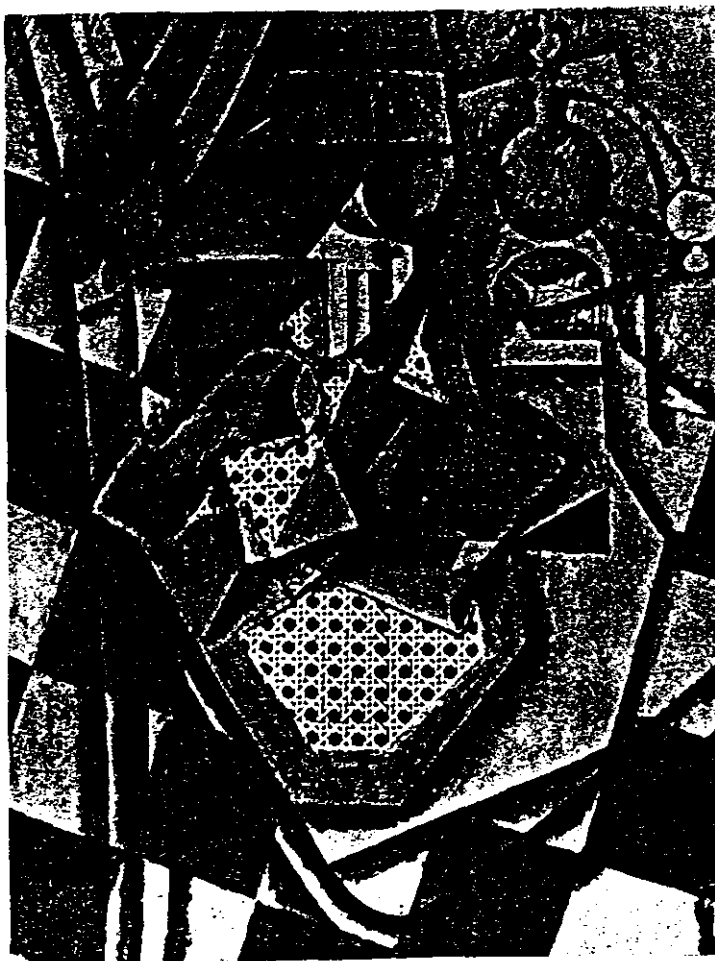
Rosario de Velasco, Jenaro Lahuerta, Pedro Sánchez, también Pruna, Togores y Valverde, representan un arte que en Alemania podrían acuñar como "Nueva Objetividad", un puro asunto latino, cuyo origen se sitúa en Roma al lado de los pintores de "Valorí Plastici"...

Esperamos que esta Exposición sea el principio de un intercambio artístico entre Alemania y España, esperamos que el próximo año podamos celebrar una Exposición de arte alemán en Madrid" (13).

Respecto a la nómina de artistas participantes en la muestra de Berlín, la principal trascendencia - así hay que considerar la Exposición - reside en que, por primera vez, la Sociedad de Artistas Ibéricos y, como entidad representante del Estado, la Segunda República, pudo presentar reunidos en un sólo conjunto a los mejores representantes del arte español contemporáneo, con pinturas de Dalí, Miró, Juan Gris, o Picasso, y esculturas de Manolo, Gargallo y del propio Picasso, por ejemplo. La relación completa de los 37 artistas y sus obras es la siguiente:

Alberto (Dibujos), Juan Bonafé (Retrato, Calle de pueblo), Francisco Bores (Corrida de toros, Paella, El café), Julián Castedo (Paisaje, Desnudo en el mar), Enrique Climent (3 paisajes), Salvador Dalí (Composición surrealista, Paisaje surrealista, Pareja de amantes surrealistas), Pedro Flores (Grupo de figuras, Español, Española), Luis Garay (La taberna), Juan Gris (La silla, El vaso, El vino, Pierrot, Cabeza de arlequín), José Gutiérrez Solana (Médico, Gigantes y cabezudos, Médico y máscaras), Hipólito Hidalgo de Caviedes (Naturaleza muerta, Retrato), Joan Junyer (Campesino, Mallorca, Desnudo en el mar), Genaro Lahuerta (Naipes, Caballo y él, Jinete y violín), Maruja Mallo (2, Composiciones), Manolo (dibujos y apuntes al óleo), Joan Miró (Retrato de señora de 1820, Pintura), Manuel Ángeles Ortiz (Mujeres desnudas, "Los sentimientos progresivos"), Benjamín Palencia (Manzanas de arena, Peces blancos, Naturaleza muerta, Paisaje silencioso, Toledo), Timoteo Pérez Rubio (La Esperanza, La Inocencia), Pablo Picasso (Española, La familia del arlequín, Cabeza de mujer, Maternidad, Los tres músicos, Arlequín, Pez sobre la mesa, además de acuarelas y dibujos de la Exposición de Zürich), Alfonso Ponce de León (Interior, Idilio en la carretera, Naufragio en Marbella), Pedro Pruna (Burro, madre y niño, El caballo blanco), Antonio Rodríguez Luna (2 paisajes, además de varios dibujos), Pedro Sánchez (La belle Jardinière, El buen pastor, Cazador y paisaje de

ruinas), Francisco Santa Cruz (*Baile de muertos, Pastores de elefantes, San Sebastián*), Ángeles Santos (*El niño muerto*), Ismael de la Serna (*La fuente; 3 naturalezas muertas*), Arturo Souto (*Bailarina y torero, Hombres grotescos, La calle, Baile de máscaras*), José de Togores (*Desnudo femenino, Madre y niño, La fragua; dibujos y apuntes al óleo*), Joaquín Valverde (*Romance*), Joaquín Vaquero (*Casas viejas, Pueblo negro, En San Salvador*), Daniel Vázquez Díaz (*El vintor Solana, Torero, Mi madre, El portugués, En el claustro de los cartujos*), Rosario de Velasco (*Adán y Eva*) y Hernando Viñes (*Odalisca, Interior, Mujer leyendo*).



Juan Gris, *La silla* (1914)
 Óleo y papier collé sobre lienzo, 61 x 46 cm.
 Paradero desc.

Los cuatro escultores fueron Eva Aggerholm de Vázquez Díaz (*Cabeza de bronce, Madonna*), Pablo Gargallo (*Torso de torero*), Manolo (dos

relieves - *Toros, El picador* -, tres esculturas exentas - *Campesina catalana I, II y III* - y seis terracotas, *La corrida, Guitarrista, Española, Mujer, Media figura femenina y Desnudo*) y Pablo Picasso (*Pierrot, Cabeza de mujer I y II, El vaso de absenta*, todas ellas en bronce).

III.6.3.3. LAS DOS CARAS DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN EUROPA: DIFERENCIAS ENTRE LOS ENVÍOS DE COPENHAGUE Y BERLÍN

Antes de proceder a ningún análisis de autores y obras debemos hacer notar, en principio, que se aprecian numerosas variaciones entre este envío y el que había acudido, sólo un par de meses antes, a Copenhague, y se deben, entre otras causas, a la decisiva aportación de los coleccionistas privados de Centroeuropa, así como a la adhesión de artistas que, como Francisco Bores, no habían acudido a la muestra de Copenhague. Éstos son los casos particulares de cada uno de los "ibéricos", según su participación en Copenhague y Berlín.

En primer lugar, la Exposición había crecido en cuanto a sus participantes, y si en Copenhague fueron 31, a Berlín acudirían obras de seis más. Esas nuevas presencias constituían, además, algunos de los nombres más prestigiosos a nivel internacional, como Francisco Bores, Juan Gris, Salvador Dalí, Manolo, Hernando Viñes y Pablo Gargallo; es decir, en Berlín se consiguió reunir un mayor contingente de artistas españoles residentes en París, al que se añadía el préstamo de importantes obras que aportaban los coleccionistas particulares.

La presencia de Alberto en ambas exposiciones no varía: presenta esos mismos veinte dibujos y ninguna escultura, pese a que en Berlín, a diferencia de Copenhague, se había logrado reunir un número considerable de esculturas. La explicación estriba en que esas obras plásticas fueron cedidas en su casi totalidad por los coleccionistas privados de Alemania

y otros países centroeuropeos, que nunca habían oído hablar del artista toledano. El caso de Alberto se repite en los envíos de Rodríguez Luna, Ángeles Santos, José de Togores, Joaquín Valverde y Eva Aggerholm de Vázquez Díaz, que mantienen el número de obras que habían expuesto tres meses antes en Copenhague.

Fueron mayoría, sin embargo, los artistas que vieron reducida su participación en la muestra de Berlín, hecho que indica que los criterios que aplicó Flechtheim eran más severos respecto a la imagen del arte español que pretendía mostrar, más cosmopolita y no exclusivamente centrada, como había sucedido en Copenhague, en la moderna figuración derivada de la propia tradición; en consecuencia, p. ej., Bonafé, que había presentado ocho cuadros en Copenhague, expone sólo dos en Berlín; Castedo, de tres a dos; Climent, de cinco a tres; Clotilde Filba no acude a Berlín; Garay, de cuatro a una; Solana, de seis a tres; Hipólito Hidalgo de Caviedes, de cinco a dos; Joan Junyer, de cuatro a tres; Lahuerta, de seis a tres; Maruja Mallo, de tres a dos; Pérez Rubio, de seis a dos; Ponce de León, de cinco a tres; Pruna, de cinco a dos; Pedro Sánchez, de ocho a tres; Francisco Santa Cruz, de cuatro a tres; Souto, de once a cuatro; Vaquero, de cinco a tres; Daniel Vázquez Díaz, de diez a cinco, y Rosario de Velasco, de dos a una. Respecto a los envíos de Joan Miró, de cuatro a dos; Manuel Ángeles Ortiz, de cuatro a dos, y Benjamín Palencia, de ocho a cinco, sólo podemos encontrar como posibles explicaciones la falta de espacio físico y, en el caso concreto de Miró, que el propietario de las obras que habían sido mostradas en Copenhague, en nuestra opinión la Galería Pierre de París, no pudo o no consideró necesario prestar las mismas obras, que redujo a dos.

Como conclusiones iniciales al análisis de las obras enviadas podemos afirmar que, en Berlín, la imagen de la Sociedad de Artistas Ibéricos se mostró más en sintonía con el arte internacional; ello explica la masiva presencia de miembros de la "Escuela de París", así

como la significativa reducción en las obras que presentaban Solana, Lahuerta, Pérez Rubio, Pruna, Pedro Sánchez, Souto y Vázquez Díaz. La disponibilidad de un espacio mucho menor, de un palacio danés se pasaba a la galería de Flechtheim, y la exigencia, impuesta por el marchante alemán, de ofrecer aquellas obras - principalmente de artistas residentes en París - que cedían él mismo y otros coleccionistas centroeuropeos; así, p. ej., *Acción surrealista*, de Salvador Dalí, pertenecía al Barón v.d. Heydt, y *Los tres músicos*, de Picasso, a la Colección Reber, en Lausana. Todas estas premisas motivaron, por una parte, que el número total de obras fuera menor en Berlín que en Copenhague y, por otra, que se redujeran los envíos más numerosos, correspondientes a artistas como Souto, Vázquez Díaz o Lahuerta, de modo que coincidimos con la revista *Gaceta de Arte* cuando afirmaba, ofreciendo cifras concretas, que de las 134 obras que salieron de España para ser expuestas en la capital danesa, 110 fueron también mostradas en Berlín (14).

La otra diferencia notoria entre las exposiciones de los Artistas Ibéricos en Copenhague y Berlín es la desigual presencia de la escultura en ambos certámenes, y si en la capital danesa sólo se pudo contar con dos obras de Eva Aggerholm (según el Comité, porque la gran distancia entre España y Dinamarca dificultaba el traslado de trabajos escultóricos), en cambio, la escultura sería uno de los principales atractivos de la Exposición berlinesa, con la presencia de obras de Manolo, Picasso, Gargallo, que se unían a las dos de Eva Aggerholm. Como veremos más adelante, todas las esculturas de Manolo (11), Picasso (4) y Gargallo (1) eran ya muy conocidas entre el público alemán puesto que habían formado parte de diversas exposiciones, algunas de ellas organizadas, precisamente, por Alfred Flechtheim, por lo que no es muy aventurado afirmar que la mayoría de esas obras estuvieron en la muestra de la Sociedad de Artistas Ibéricos como préstamos temporales de sus propietarios.

III.6.3.4. REACCIONES DE LA EXPOSICIÓN EN ESPAÑA

Si la Exposición de Artistas Ibéricos en Copenhague apenas había tenido repercusiones en la prensa española - puesto que sólo fue recogida por los medios donde escribía Manuel Abril, como *Luz o Blanco y Negro* -, la noticia de la celebración de la Exposición en Berlín provocó reacciones mucho más numerosas. Así, para aquellos críticos de arte que estaban convencidos del favoritismo que concedía la República a la Sociedad de Artistas Ibéricos - para ellos, una secta más del arte moderno -, la inauguración de dicha Exposición significaba un claro ejemplo de "caciquismo" aplicado a la política cultural, eso sí, con el dinero de todos los españoles.

La postura más extrema en su hostilidad, aparte del discurso pronunciado en el Ateneo por el pintor José Manaut Viglietti (15), que veremos más adelante, aparece en las páginas del periódico madrileño, pero de tirada nacional, *El Imparcial*. El 6 de enero de 1933, bajo el apellido de Pérez, el autor descalifica ese arte en su opinión pretendidamente moderno y, sobre todo, a las personas que se encargan de organizar esas exposiciones, en clara alusión a Manuel Abril; como había sucedido en 1925, con motivo de la primera Exposición de la SAI, una parte de sus detractores pensaba que eran algunos críticos de arte quienes engañaban a los artistas, convenciéndoles de que su producción era digna de aprecio, aprovechándose de su ingenuidad para medrar y conseguir publicidad. Ocho años después, como veremos a continuación, los prejuicios seguían siendo de la misma naturaleza:

"Se habla de grandes éxitos de los 'Ibéricos' en Berlín, pero esto lo dicen, desde luego, los afortunados organizadores de tales exposiciones, que tienen de ibéricos lo que nosotros de chinos.

Rogamos a quien sea que estos certámenes, donde se juega el prestigio nacional, no estén encomendados a los críticos de ciertos periódicos, muy buenas personas, sin duda, pero un poquitín

desconocedores de las "birrias" que llevan como obras maestras, y que son traducciones vulgares de lo malo que por ahí fuera estuvo en auge hace algunos años" (16).

Manuel Abril no tardó en responder a esas graves acusaciones, para lo cual utilizó una de sus tribunas preferidas por esos años, el periódico republicano *Luz*:

"... El éxito de público y de expectación ha sido, a lo que parece extraordinario... Que el arte y el nombre de España circula una vez más entre palabras de elogio y de consideración.

Ahora, después de lo dicho... volvamos los ojos a la casa propia, al "solar patrio", y leamos en uno de nuestro diarios madrileños este único, cordial y acogedor comentario (artículo de PÉREZ en *El Imparcial*, arriba transcrito)...

Las "birrias" que hemos llevado son obras de dos clases: unas, de autores que en España han logrado en Exposiciones oficiales primeras y segundas medallas; otras, de autores que en España no han logrado nunca ni medallas ni atención, pero que en el mundo obtuvieron atención, circulación y entrada en los museos.

La obtuvieron y la siguen obteniendo, porque eso de que son "traducciones" y que lo son de "lo que estuvo en auge hace años", es algo que los hechos, no nosotros, se encargan de desmentir de un modo contundente: gozosos, desde Berlín nos comunicaron por carta hace ocho días la noticia... que en el Juego de Pelota parisiense... hay una nueva sección dedicada al arte moderno, y en él han entrado Picasso, Juan Gris y Pruna.

Los tres figuran en nuestra Exposición. No buscamos, pues, por lo visto, traducciones, sino originales. Y no es que estuvieron en auge, sino que lo siguen estando, por lo visto, ya que es hoy, en estos mismos días, cuando buscan por ahí para sus propios museos... unos autores que nosotros - a pesar de ser hijos de España - no tenemos en los museos y

calificamos de "birrias" en vez de ver con agrado que alguien español los honre en esta ocasión...

Porque no te quepa duda, lector: te digan lo que te digan, aunque no son "obras maestras" todas las obras que han ido a esa Exposición... son, en general, obras tan buenas o más que muchas otras de pintores extranjeros que hoy tienen por ahí renombre y acogida.

Y no hay ni uno solo - entiéndase bien: ni uno - que imite a los demás. Y esto que tanto nos honra, que honra de tal manera al carácter español, es en España - ¿por cuánto? - donde va a desfigurarse, para que el honor se enturbie.

... No tengamos cuidado. Picasso, Juan Gris, Pruna, van en París al museo lo mismo que han ido a nuestra Exposición. Dalí, que ha ido a nuestra Exposición, en el Museo de Berlín está ya en estos momentos. Y Bores y Cossío, que fueron, hace ocho años - cuando no eran nada - "ibéricos", ahora ya son alguien.

Las "birrias" que nosotros escogemos van ganando salud de día en día" (17).

Pese a ser contestado de manera tan inmediata, dentro de *El Imparcial* continuó la campaña para desacreditar la Exposición de Berlín y, sobre todo, a cualquier persona que tuviera relación de amistad con la Sociedad de Artistas Ibéricos, entre ellos el director del Museo de Arte Moderno, Juan de la Encina, a quien se hace responsable directo del favor que goza el arte supuestamente moderno durante la República:

"Automáticamente al advenimiento de la República, el Arte se hizo político. Y ya no hubo arte bueno y malo, sino cavernícola y avanzado... Y era arte avanzado, arte de la República, el que conocemos con el nombre de arte de vanguardia.

Hay desde hace poco un dicho entre los artistas:

- De la encina vendrá lo que bueno te hará" (18).

El último ataque contra la Sociedad de Artistas Ibéricos, consecuencia de la inauguración de la Exposición de Berlín, tiene un autor ya conocido, ese tal Pérez, que retoma el artículo de Manuel Abril (19) y no puede ocultar su desconocimiento de uno de los artistas que mencionaba Abril, Pere Pruna:

"Don Manuel Abril ha descubierto a Pruna. No se crean los lectores que se trata de ninguna isla del Pacífico; es un pintor que tiene las simpatías de los "ibéricos", aunque el apellido sabe a fenicio-catalán" (20).

Pese a estos ejemplos, la tónica general en toda España fue la de celebrar el éxito de la Exposición de Berlín. En Barcelona fue recogida en los principales periódicos: *La Publicitat* (21), *El Día Gráfico*, *La Veu de Catalunya* (22) y *La Vanguardia* (23). En Tenerife, *Gaceta de Arte* se apresuró a aplaudir otro logro de la institución artística afín, dedicando un amplísimo artículo cuya importancia radica en vaticinar que las actividades de la Sociedad de Artistas Ibéricos suponían el esperado amanecer del arte moderno en la sociedad española:

"En Berlín, en la galería de Alfred Flechtheim, uno de los más significados directores artísticos de Alemania, se ha inaugurado... la Exposición más importante de arte español moderno, por la significación del lugar y las representaciones pictóricas que concurrieron... A estas actitudes (modernizadoras) el ministro socialista Fernando de los Ríos viene procediendo con un criterio de moderna orientación...

España responde a la juventud. Los principales puestos vienen siendo ocupados en el arte por figuras recientes. Todo lo antiguo viene siendo desplazado, no de una manera automática, es cierto, pero sí evolutivamente...

He aquí, en esa Exposición de la galería Flechtheim, lo que venía trabajando España, íntimamente, bajo el odio del poder oficial en la etapa de la monarquía española. Temperamentos insaciables, muchos de ellos, los más logrados ya, se nutrieron fuera de España: Picasso,

Togores, Dalí, Ponce de León, Gris, Miró, etc., aunque en principio el ansia, la idea permanente de novedad, nacía en las aulas atrofiadas, en la parálisis de los grandes maestros de la pintura española y de profesores en posesión de una mecánica de enseñanza sin espíritu, sin psicología, sin conocimiento del grado maravilloso a que había llegado el arte en estos últimos tiempos...

El pintor de la familia real era Moreno Carbonero. Se podría hacer una lista de los pintores a los que se les concedía primeras medallas en las exposiciones nacionales, cuya obra contrastada hoy carece en absoluto de valor...

La bella putrefacción seguía su marcha de títulos y medallas, precedida por Rusiñol, Sorolla, los modernismos de Chicharro, la pintura aristocrática de Benedito y el nacionalismo para turistas de Romero de Torres.

Las artes, en su relación con el Estado, operan aún torpemente... pero se puede augurar un magnífico porvenir si la juventud, como parece, se organiza en tendencias y traza programas efectivos a los que necesariamente tendrá que recurrir la República Española para plasmar sólidamente su faz internacional...

La Exposición ha sido de valores, de tendencias diversas, encasilladas en lo moderno de la pintura..." (24).

Por lo que respecta a Madrid, ya hemos comentado la polémica que levantó *El Imparcial*; por el contrario, los demás periódicos reciben la Exposición con moderado optimismo. *Heraldo de Madrid*, periódico partidario del Gobierno republicano, comenta la inauguración de la muestra con estas palabras:

"... No disponemos de espacio para analizar las obras presentadas, que con visión certera han seleccionado Manolo Abril y Guillermo de Torre...

Dentro de la manera tradicional, pero tratando el asunto con un sentido moderno, atendiendo a la plástica más que al tema, tenemos como muestra característica "El torero y la bailarina", de Souto.

Entre los pintores que marcan una transición del postimpresionismo, a la manera cubista, destacan las pinturas de Junyer, Flores, La Huerta (sic), Sánchez, Ponce de León y Pérez Rubio.

La línea que pudiéramos calificar de "picassiana" está representada por Ángeles Ortiz y Clemente (sic, Climent).

Del grupo llamado de París mencionaremos a Viñes y a Bores.

En los superrealistas, los más fuertes y personales acaso sean Salvador Dalí y su compañero Miró.

Equidistante entre Picasso y los superrealistas, Benjamín Palencia, que traslada las formas peculiares del paisaje castellano sirviéndose de un nuevo lenguaje plástico...

¿Qué podríamos escribir sobre Manolo, Gris y Picasso, de quienes figuran más de cuarenta obras en esta Exposición y a quienes han sido consagrados tantos libros y miles de artículos?...

Felicitemos nuevamente al embajador artista por su acierto al inspirar esta Exposición, y a su colaborador el sr. Flechtheim, a Manuel Abril y a Guillermo de Torre, paladines de la pintura española en el Extranjero, cuyo ejemplo alentará a los organizadores de manifestaciones análogas, donde España podrá mostrar a otros países algo más que castañuelas y toreros..." (25).

III.6.3.5. ANÁLISIS DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS PRESENTES EN LA EXPOSICIÓN Y SU RECEPCIÓN ENTRE LA CRÍTICA DE ARTE ALEMANA

La Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos permitió ofrecer, por primera vez en Berlín, una muestra global - también muy heterogénea, eso es cierto - del mejor arte moderno español. Gracias a ella podemos conocer cuál era la opinión de los críticos alemanes más destacados sobre la naturaleza, el pasado y las predicciones de futuro de nuestro arte; se

trata de opiniones muy a tener en cuenta puesto que, con alguna excepción para el caso de Pablo Picasso o Dalí, apenas sabemos nada de la imagen del arte español de las primeras décadas del s. XX en una de las capitales europeas que más habían contribuido al nacimiento del arte moderno.

Por ello, y para clarificar del todo lo que hemos dado en llamar "imagen del arte español moderno en Alemania", creemos necesario dividir esa recepción en un apartado general - el de la imagen de la Sociedad de Artistas Ibéricos - y en varios particulares, como las opiniones sobre el arte de Picasso, Juan Gris, el surrealismo, la nueva figuración o aquellas manifestaciones que ellos mismos consideraron más "ibéricas".

III.6.3.5.1. VALORACIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN BERLÍN

Podemos considerar que el éxito que obtuvo la SAI a raíz de esta Exposición entre la crítica alemana fue rotundo, aunque adquiere diversos matices según se ensalce su condición de mejor representante del arte de la España moderna o de institución que, por fin, estaba decidida a derrumbar los tópicos sobre el carácter y las costumbres españolas que, de una u otra manera, persisten en nuestros días. Para algunos comentaristas alemanes, la Exposición era el feliz contrapunto, la esperada continuación de un pasado brillante que no dudan en remontar hasta el s. XVII. En este sentido, se valora ese arte español moderno a partir de una estrategia bien conocida desde las primeras vanguardias: afirmar sus intenciones a través de la enumeración de sus negaciones, de modo que, según ese razonamiento, el arte moderno español sería, pues, todo lo que no es tradición caduca, lo que no es pasado. Gustav Stolze, desde el importante periódico *Berliner Lokalanzeiger*, se expresa en esos mismos términos:

"... El gran público cree todavía hoy que el capítulo de la pintura española queda suficientemente descrito con el fervor extático del Greco,

la elegancia orgullosa de Velázquez y la fuerza de Goya... (por el contrario) las pintorescas quijoterías de José Gutiérrez Solana... no encuentran junto con las obras de sus correligionarios la aprobación de aquella gente. Aquellos sólo se decantan por un estilo de arte europeo... que se ha impregnado de arte español y que acerca a los pueblos..." (26).

Del mismo modo, para Max Osborn, con exposiciones como la de la SAI en Berlín se completaba, poco a poco, "nuestra visión sobre la creación europea de hoy... A la generación de Villegas, Pradilla, Benlliure, Sorolla o, por fin, Zuloaga... le siguieron en España una serie de largos años áridos. Esto cambió con la aparición de Picasso y la herencia de Cézanne. Le aceptó París... así como a numerosos compatriotas que le siguieron a Francia. Ellos desarrollaron tan intensa actividad que, en 1930, cuando se buscaban nuevos talentos en París, se surtieron principalmente de los jóvenes españoles..." (27).

Por el contrario, otros críticos alemanes deciden profundizar más y, compartiendo las tesis que Manuel Abril había defendido en el prólogo al catálogo de la Exposición (28), defienden a los Artistas Ibéricos por adoptar una postura combativa contra los tópicos que habían reducido España a una sucesión de bailes populares, corridas de toros y paraísos turísticos, como sostiene R. Biedrzyński:

"... no nos vienen con dramáticas escenas de corridas de toros, con teatrales Cármenes o los conciertos de castañuelas de costumbre. Manuel Abril, el crítico español de arte, dice con razón que el artista no debe ser 'propagandista turístico' sino exponente de la intelectualidad. Pero esta intelectualidad muestra tal confusión en el arte internacional... que en muchos cuadros de esta Exposición podrían haber sido realizados en Madrid, París, Berlín o Moscú... Lo heterogéneo del estilo es igual aquí que en cualquier otra parte..." (29).

Se trata de un mismo discurso que, en el fondo, subrayaba la aspiración de algunos ideales del Arte Español Moderno, la contemporaneidad y la europeización, como se encarga de poner de manifiesto un artículo anónimo del periódico de izquierdas *Vorwärts*:

"... La contribución española al arte europeo contemporáneo no está totalmente agotada con estos cuatro (Picasso, Gris, Toghres y Manolo) y esto se demuestra en la Exposición... Resulta que los jóvenes pintores de la península ibérica, en tanto que tienen un enfoque europeo... participan en la creación de los distintos modos de ver de nuestro tiempo..."(30).

También el crítico de arte Franz Meunier, desde las páginas del rotativo centrista *Germania*, uno de los que mejor recibió la Exposición de la SAI, concluía que se trataba de una valiosa muestra del arte europeo contemporáneo:

"... Que en España las cosas son como aquí, podríamos haberlo imaginado... Así queda de esta Exposición de arte español no una grandiosa, pero sí una viva impresión y la confirmación de que entre Barcelona y Cádiz, o podríamos decir en este caso, que entre el Sena y las Columnas de Hércules, la situación general del arte pictórico de Alemania - y Europa - no son muy distintas" (31).

Bajo este prisma, la Exposición de Berlín cumple totalmente las expectativas de la SAI de que Europa comenzara a considerar el arte español moderno como uno más dentro del arte occidental y no como un reducto de arte oficial y tradición decimonónica. Para la mayoría de los especialistas alemanes esa nueva situación de privilegio se debía principalmente a un artista, Pablo Picasso, cuyo arte conocían tan bien debido a las numerosas exposiciones que había realizado en suelo alemán. En palabras de Adolph Donath:

"... hasta ahora Berlín no sabía más de los jóvenes españoles asentados en París que Picasso es su maestro y que ellos están dispuestos

a romper con la tradición... En el torbellino que alimenta Picasso participan todos ellos, cada uno según su talento...

España tiene ya - y esto no hay que explicarlo mucho - un gran pasado. Claro que, desde Goya, que dio el genial impulso, a la vuelta del siglo pasado, hacia el impresionismo francés, el campo de la pintura española estaba casi cerrado.

Lo vivo, ciertamente en ese desierto, era Zuloaga, pero él tenía demasiada poca personalidad para que se le pudiera describir como el punto de referencia del arte moderno del país. Solamente con Picasso cobró éste nuevo interés, indiferentemente como cubista o como despertador del ingresismo clasicista. Picasso es una potencia de la pintura. Pero esto ocurre solamente una vez..." (32).

También B.E. Werner reconoce en Picasso al estandarte del arte español del s. XX:

"... En general, la Exposición es interesante y característica de la situación artística del momento, por ello España participa hoy vivamente como una provincia más de Europa. No por casualidad ha recibido el cubismo y la pintura abstracta del genial Picasso, de sangre española..." (33).

En resumen, la Exposición fue recibida en Alemania como una muestra más del arte moderno europeo, afirmación que suponía el mejor respaldo posible a la labor que realizaba la Sociedad de Artistas Ibéricos, por lo que desde la revista gráfica *Die Weltekunst* se considera que dicha Exposición era "de aprecio incomparable; tiene, de manera incontestable, nivel. La península ibérica avanza (desde hace tiempo en la literatura) y ha llegado a ser un factor importante en la vida del arte europeo, a menudo copiado y nunca alcanzado..." (34).

III.6.3.5.2. PABLO PICASSO Y JUAN GRIS

Por la importancia de estos dos artistas en el Arte Español Contemporáneo y, en concreto, por las obras que exponían en Berlín, se convirtieron en los principales centros de interés de la Exposición. Juan Gris estaba representado por cinco de sus cuadros: *La silla*, *El vaso*, *El vino*, *Pierrot* y *Cabeza de arlequín*; por su parte, el arte de Picasso contaba con numerosas obras, como los lienzos *Española*, *La familia del arlequín*, *Cabeza de mujer*, *Madre y niño*, *Los tres músicos*, *Arlequín* y *El pez sobre la mesa*, una cantidad no determinada de acuarelas y dibujos - que habían estado en la Exposición de Zurich, celebrada poco tiempo antes - y cuatro esculturas en bronce, cuya importancia es, hoy en día, incontestable: *El vaso de absenta*, *Pierrot* y dos *Cabezas de mujer*.

En realidad, casi podríamos hablar de dos exposiciones, una antológica de Picasso, en la que se reunían obras de todas sus etapas precedentes, dentro de la muestra general del Arte Español Contemporáneo. Precisamente, esa posibilidad de apreciar tantas realizaciones diferentes del arte del malagueño supuso uno de los mayores aciertos de la Exposición, que en justicia debemos asignar a las gestiones de Flechtheim.

Respecto a Picasso, el tono general entre la crítica alemana es de admiración hacia un hombre que ya en esos momentos estaba consagrado como uno de los dioses del arte moderno, y que, a sus cincuenta años cumplidos, permitía realizar un primer balance de su producción. No existe, pese a todo, consenso entre cuáles eran las mejores aportaciones del malagueño, y, por ejemplo, Kusenbergh enfatiza sus orígenes españoles:

"... Picasso, el maestro, préstamo español a la escuela parisina, se presenta aquí con cuadros importantes y con algunos de sus buenos bronce..." (35).



Pablo Picasso, *Madre e hijo* (1921)
Óleo sobre lienzo, 97 x 71 cm.
Col. part.

Esa dificultad de unificar criterios frente a Picasso se debe tanto a su trayectoria multiforme cuanto a las obras que estaban presentes en la Exposición berlinesa de la Sociedad de Artistas Ibéricos, donde se habían logrado reunir cuadros de diferente naturaleza cubista, como *Pez sobre la mesa* y *Los tres músicos*, junto a otros de acentuado carácter figurativo, como *Maternidad*:

"... Apenas la Sociedad de Artistas Ibéricos ha abierto su Exposición, se comienzan a oír los himnos del gastado latinismo, que ha destruido mucha autenticidad y valores populares en la pintura española de los últimos años. Se elogia a Picasso en este sentido y no se sabe lo injusto que se es con él. Este fundador del cubismo ha demostrado tanta riqueza de ideas y de entendimiento de arte que, aunque nunca hubiera pintado un cuadro, es impensable que pudiera estar ausente de la historia del arte... Picasso, a quien se ha querido siempre culpar por su habilidad para cambiar, ha proseguido siempre la línea de su pintura

monumental, junto con sus abstractos intentos de búsqueda del alma..." (36).

"... Pablo Picasso a quien, si se quiere, se le puede ver como un gran emprendedor, es también hoy indudablemente cabeza principal del joven arte español. La naturaleza de Proteo, este artista despierta en Europa, desde hace décadas, el asombro y las opiniones contrastadas más fuertes, así como elogios...

Así, el cubista Picasso ha cosechado el mayor éxito y la fama más alta. Nadie ha entendido como él al ciudadano, también al amante del arte... Quién podría preguntarse hoy hasta qué punto Picasso se ha tomado él mismo en serio su desde hace más de 25 años iniciada revolución de la pintura. Se podría ver en su cubismo la brillante gracia de un espíritu burgués... Sea como fuere, es para nosotros el Picasso que volvió a encontrar de nuevo su mano derecha, que dirige fuerte y bellamente: éste es el verdadero y auténtico Picasso. Nos alegramos de lo que tenemos, aquél artista que pintó el cuadro de "Madre con niño"..." (37).

"... El arte de la moderna España se manifiesta en tres direcciones diferentes, una más conservadora, una lírica y por fin el grupo alrededor de Picasso y Gris.

En las obras de Picasso se cruzan las distintas tendencias. Igualmente a través de una mágica captación crea Picasso el cubismo y renueva el tradicionalismo. Los dos cuadros "Los tres músicos" y "Madre con niño" le parecen (a Guillermo de Torre) como la expresión característica de este singular genio..." (38).

"... un artista único, de un talento genial, que fascina y arrastra a toda una generación de jóvenes. Picasso no fue sólo un guía sino la cabeza principal... Tenemos aquí, además, ensayos de sus dos formas de expresión, que tienen origen en un cuadro, "Los tres músicos" de la colección Reber en Lausana, que representa su cubismo en su forma más

audaz, y su espléndida consecuencia, "Madre con niño", define el punto culminante de su estilo fecundado por Ingres... Los dos métodos se iluminan conjuntamente y aumentan mutuamente su fuerza..." (39).

"... ¿Se pueden calificar de falta de carácter el arte de transformación de Picasso desde el estilo de Goya hasta la pintura decorativa cubista?.

Probablemente, para Picasso esta pregunta no tendría comprensión. Para él, el contenido no significa nada; la forma estética, todo, en tanto que él se muestra como legítimo romano ya que, para él, prevalece sobre todo el encanto de la superficie, el teatro de máscaras y las formas..." (40).

En la inmensa variedad de reacciones un aspecto permanece, como es la admiración ante la asombrosa, casi camaleónica, capacidad que su arte tenía para materializarse bajo formas diferentes, facultad ésta que ya le había convertido, junto a su innegable talento creador, en uno de los símbolos universales del arte contemporáneo. Esa impresión quedaría confirmada, en última instancia, porque Picasso se había situado en el origen de la mayoría de tendencias que dominaban en Europa desde los años diez:

"... su arte ha sido y es de influjo evidente en la pintura de nuestro tiempo. Alrededor de Picasso, de quien están algunos de los cuadros más significativos, se agrupan pintores y escultores de diverso cuño, impresionismo, objetividad, abstracto, surrealista..." (41).

Como no podía ser menos, esa omnipresencia de Picasso plantea la inevitable cuestión de sus seguidores, que, a corto o largo plazo, fueron numerosos. Entre los españoles, la crítica alemana reconoce de manera unánime a Juan Gris como el heredero con mayores aptitudes, expectativas que habían quedado truncadas por su temprana muerte. Ese mayor conocimiento en Alemania de la obra de Juan Gris se debía, sobre todo, a

su amistad con Alfred Flechtheim, que le había organizado una Exposición en homenaje póstumo, en 1930, así como una presencia continuada de su arte y su pensamiento estético en la revista *Der Querschnitt*:

"... Picasso, de 51 años, y Gris, con 45... se han colocado en la lista de los padres de esta nueva pintura. Los bodegones de los dos hablan por su expresividad a través de su severidad, su gracia, su fuerza interior, por su inevitable fuerza..." (42).

"... En realidad, de los jóvenes, sólo uno se acercó al maestro: Juan Gris que, con sólo 40 años, murió en 1927. Sólo él se aprovechó de manera personal de las enseñanzas de Picasso. El elemento español, una inclinación hacia la mística penetración de los objetos y hacia una oscura retención del color, aflora en las naturalezas muertas, *Pierrot* ..." (43).

"... Debemos mencionar también al ya desaparecido, en 1927, Juan Gris, como el más cercano a Pablo Picasso, pero con personalidad propia. Su cubismo fue más silencioso, más suave, menos activo. Su inclinación hacia la "naturaleza muerta"... su preferencia por colores suaves y amortiguados... y cierta moderación de la abstracción le distinguen de su ejemplar camarada..." (44).

III.6.3.5.3. LA ESCUELA DE PARÍS EN LA EXPOSICIÓN DE BERLÍN

Bonafé, Francisco Bores, Ismael González de la Serna, Joaquín Valverde, Joaquín Vaquero y Hernando Viñes (además de Manuel Ángeles Ortiz, al que hemos preferido situar, por las obras que acudieron a Berlín, como surrealista) conforman uno de los puntos de mayor interés de la Exposición de la SAI en las galerías Flechtheim.

Como novedad respecto al envío de Copenhague aparecen tres obras de uno de los principales representantes españoles en París, Francisco

Bores: *La corrida, Paella, El café*; al mismo tiempo, se incrementa la aportación de Ismael González de la Serna, con *La fuente* y tres naturalezas muertas. El primero había sido uno de los éxitos más sonados entre aquellos jóvenes que se mostraron en la Exposición de Artistas Ibéricos, en 1925. En los años siguientes, mientras él ya residía y trabajaba en la capital francesa, sería recordando con orgullo por los organizadores de aquella Exposición madrileña, donde había podido mostrar, por vez primera con protagonismo, su joven arte:

"... Bores no lograba vivir ni ser de nadie atendido por entonces... Hoy tiene en París marchante y figura a la cabeza del grupo español que en París cuenta..." (45).

En lo que hace referencia a Ismael González de la Serna, la Sociedad de Artistas Ibéricos mostraría, pocos meses más tarde, su confianza en el artista granadino, puesto que él será quien inaugure, a principios de 1933, las exposiciones individuales que organizó en Madrid la Sociedad de Artistas Ibéricos, como veremos más adelante (46). Pocos meses antes de que esto sucediera, en la Exposición de Berlín fue uno de los artistas más apreciados por la crítica alemana:

"... (La Serna) tiene mucho sentido para la forma y el color. Se ven con agrado sus naturalezas muertas, vengan lo mismo de París como de Granada..." (47).

El otro centro de interés, dentro de estos jóvenes españoles que trabajaban en París, lo constituye Francisco Bores, de quien se aprecia su maestría en el dominio del color que le acercaría, en opinión de Kusenberg, al mejor expresionismo germánico de principios de siglo:

"... (Bores) de vez en cuando recuerda a Kirchner, persigue una revisión del postimpresionismo que convence..." (48).

"... Cuelga sólo un cuadro de corridas en esta Exposición, el de Francisco Bores, pero esta forma de exhibición... este sentimiento de

arena y circo, esta variedad de toreros artísticos dominan casi todos los cuadros..." (49).

"... Merece interés Francisco Bores, sobre todo, por sus comedores de arroz, un cuadro con colores que se mezclan a partir del rojo, verde y amarillo en su manera española.

Además, él ha hecho el único cuadro de una corrida, un revuelto bastante salvaje que a los amigos de las corridas de toros no les va a satisfacer..." (50).

III.6.3.5.4. EL SURREALISMO ESPAÑOL

Al contrario de lo que sucedió con el cubismo, en Copenhague el surrealismo sí había tenido un importante protagonismo e, incluso, se había mostrado más interesante que en Berlín. Así, por ejemplo, los envíos de Bonafé, Climent, Maruja Mallo, Joan Miró, Manuel Ángeles Ortiz, Benjamín Palencia o Francisco Santa Cruz fueron más notables, en número y calidad, en Copenhague que en Berlín.

Pese a todo, en Berlín la gran novedad es la presencia de Salvador Dalí, de quien se reúnen tres obras - *Composición surrealista*, *Pareja de amantes surrealistas* y *Paisaje surrealista* - aportadas por coleccionistas como Eduard v. d. Heydt. A decir verdad, su arte no sale muy bien parado en un país donde se apreciaba más el surrealismo sensitivo y casi abstracto de Paul Klee, al que se continuaba considerando el gran maestro de dicho movimiento. No es de extrañar que, según esos mismos presupuestos, las propuestas dalinianas parecieran poco interesantes ante los ojos de la crítica germánica especializada:

"... En las diversas variantes, el surrealismo ha llegado a los españoles. ¿Dónde se puede fingir tanto si sabes calcular bien y tienes una mano segura en manejar los recursos pictóricos? Este parece ser el caso de Salvador Dalí. La manera casi objetiva se presenta melancólica,

pero parece que hay más artificio en sus expresamente llamados motivos surrealistas..." (51).

"... quiere uno aconsejar a algunos españoles talentosos que se confronten desde el principio contra toda tradición, y que capten la vida exterior y el mundo interior como motivos normales de su pintura. Con lema literario se puede predicar movimiento de arte pero no crear arte.

Una especie de Franz Lenz español es S. Dalí. Es de colorido sensible en su "nueva objetividad". Por qué llaman surrealistas a sus paisajes de cuyas filas muy particularmente destaca la colección de Eduard von der Heydt, no se comprende. Y sería de gran alcance que otras pinturas escondidas tras el surrealismo fueran tan comprendidas como estas piezas de agua y parejas de enamorados de este español..." (52).

Únicamente, Max Osborn se muestra más favorable respecto a la pintura daliniana si bien, en realidad, se apoya en cuestiones de parecido con otros artistas, encuadrando su figuración "fría" en algunas enseñanzas de Picasso y de la Nueva Objetividad germánica:

"... También Dalí cayó, en París, en los dominios surrealistas. pero en él se une otra tendencia, la cual, de nuevo por medio de Picasso, aplica la limpia línea de Ingres para crear algo paralelo a nuestra alemana "Nueva Objetividad"..." (53).

Para la crítica alemana Dalí no es el mejor exponente español del surrealismo, movimiento hacia el que estaba inclinado naturalmente el carácter hispano, tan dado a la fantasía, siendo ésta una opinión bastante generalizada entre los críticos alemanes de esos momentos; por otra parte, se da la bienvenida al surrealismo en tanto que necesaria, y esperada, alternativa a la austeridad cubista de las décadas anteriores:

"... El surrealismo, un abanico amplio que abarca lo justo e injusto, tiene considerables seguidores en España: el serio Miró, Mallo,

Climent, Luna, el juguetero Palencia, los mágicos hechiceros Dalí y Alberto, el simpatizante con ellos Santa Cruz..." (54).

"... Las distintas tendencias en España, como en Alemania, se hallan paralelamente mezcladas y ofrecen una feliz e interesante elección. En la sucesión de Picasso, también los intelectuales han llegado al surrealismo. Pero ellos (los españoles) permanecen impregnados de mayor fantasía que los nuestros y, debido a su sentimiento latino de la forma, se guardan de caer en pasatiempos..." (55).

"... Entre estos dos (Gris y Picasso), más las casi tres docenas de artistas españoles que vemos en Flechtheim, la distancia es clara y no poco considerable. Si vale con serias reservas para estos dos artistas y su experimentado trabajo, con más razón para todos los directos e indirectos sucesores. Así como E. Climent y sus sombríos y vacíos paisajes como para el juguetero B. Palencia, para M.A. Ortiz y Joan Miró, porque, al parecer, están situados en parte alrededor de Fernand Léger, Klee y Kandinsky..." (56).

No deja de sorprender la total identificación que en Alemania se hace de Paul Klee como precedente más válido de las diversas vías del surrealismo. Según este razonamiento, todos los artistas surrealistas españoles presentes en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos acabaron siendo, antes o después, identificados con el arte de Klee, como es el caso de Joan Miró, Manuel Ángeles Ortiz y Benjamín Palencia:

"... Joan Miró encontró el camino desde el movimiento anticoncreto que anunciaba el cubismo hasta la proximidad de nuestro Paul Klee..." (57).

"... Cuando Palencia, por ejemplo, tomaba sus niñerías romántico-matemáticas de Paul Klee, las hacía llamativas mediante colores con arena aplicada sobre ellos..." (58).

"... Que el surrealismo en España se encontraría con un terreno abonado, era de esperar. En Peces, que recuerda a Paul Klee, Benjamín Palencia intenta alcanzar la gracia estructural de la superficie a través de la aplicación de arena..." (59).

"... Manuel Ángeles Ortiz intenta pintar en negro al estilo de Klee, pero él también puede, de otra manera, pintar auténticos desnudos femeninos en negro; y de Benjamín Palencia se puede decir que es un pintor de arena que esparce granitos y piedrecitas en la reciente pintura..." (60).

III.6.3.5.5. LAS NUEVAS FIGURACIONES ESPAÑOLAS

En Berlín, la Sociedad de Artistas Ibéricos ofrecía diversas posibilidades dentro del arte figurativo, desde la Nueva Objetividad hasta el realismo mágico y de éste a la tradición renovada del arte español. En las filas de la primera forman, principalmente, la joven pintora Rosario de Velasco y el ya consagrado José de Togores. Éste último ya era bastante conocido por el público alemán puesto que se contaba entre los artistas preferidos de Alfred Flechtheim (61). Por el contrario, Rosario de Velasco era desconocida para el público alemán, por lo que causó mayor interés su presencia, con el cuadro *Adán y Eva*:

"... Así se ve en esta Exposición, junto a juegos de formas vacíos, ensayos prometedores. El surrealista S. Dalí y Rosario de Velasco indican dos líneas de las nuevas tendencias del arte español. Uno busca dar forma a lo espiritual, la otra dar alma a la forma visual... El cuadro de Rosario de Velasco, nacida en 1907 (nombre de parentesco amenazante con Velázquez, destronado por el cubismo) "*Adán y Eva*" que podría haber sido pintado por un romántico alemán, es en sentido poético más que un cuadro... Lo importante es la forma y la visión originaria del contenido del cuadro..." (62).

"... La Nueva Objetividad o, mejor dicho, Valori Plastici, se encuentra igualmente aquí. *La pareja* de Rosario de Velasco, *El mozo con perro*, de Pedro Sánchez, y *La Baraja*, de Lahuerta, pertenecen a esta pintura cuidada y artesanal - propia de la Nueva Objetividad - pero se acerca peligrosamente a la sequedad académica..." (63).

Pese a que Werner agrupa la producción de Rosario de Velasco y los artistas valencianos Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez bajo el mismo rótulo de "Nueva Objetividad", en realidad el arte de estos dos últimos, unido al de Timoteo Pérez Rubio, Pere Pruna, Alfonso Ponce de León, se encuentran más cómodos en la amplia definición de "realismo mágico". Genaro Lahuerta presenta en la Exposición berlinesa tres cuadros titulados *Naipes*, *Caballo y él*, *Jinete y violín*; Pedro Sánchez, *La belle jardinière*, *El buen pastor* y *Jinete en paisaje de ruinas*; Timoteo Pérez Rubio, que era uno de los principales miembros del comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos, *La Esperanza* y *La inocencia*; Pruna, *Burro, madre y niño* y *El caballo blanco*; Alfonso Ponce de León, *Interieur*, *Idilio en la carretera* y *Naufragio en Marbella*. Dejando a un lado interpretaciones personales, esos artistas comparten el rodear sus cuadros de una atmósfera inquietante, con unas figuras de perfiles y volúmenes difuminados y con una temática que les acerca en lo onírico, así lo vieron también los críticos de arte alemanes, al surrealismo de su compatriota Salvador Dalí:

"... El período azul de Picasso... encuentra en Pruna una complaciente vulgaridad. El literato Pérez Rubio se muestra fiel a Redon y consigue alegorías; el gracioso Ponce de León pinta irónicamente sus pasatiempos, el amanerado Lahuerta ambiciona efectos..." (64).

"... Pérez Rubio busca mezclar tendencias neoclasicistas con un toque de Chagall, así consigue alegorías atrayentes..." (65).



Timoteo Pérez Rubio, *La inocencia*

Obra no localizada

"... algunos de los jóvenes españoles se inclinan hacia el fresco como G. Lahuerta, quien conecta con Othon Friesz, y P. Pruna.

Gracias a Ingres o, mejor dicho, al ingresismo de Picasso, alcanza T. Pérez Rubio formas clasicistas-ornamentales...

Es una lástima que los cuadros se hayan colgado mezclados. Y justamente en esa serie de cuadros de jóvenes españoles se presentan talentos que tienen un sentido primitivo de la composición y el color; les hubiera servido mejor a ellos que los clasificaran en grupos..." (66).

"(a Picasso)... le sigue T. Pérez Rubio en sus algo débiles alegorías barrocas de *La inocencia* y *La esperanza*"... en Pruna aparece una inclinación cercana a composiciones clasicistas. Sin embargo, en P.

Sánchez se observa ya el rigor de un nuevo romanticismo naíf, tomado de nuestro Georg Schrimpf..." (67).

Sin embargo, pese a las diferencias, sus propuestas figurativas - desde la Nueva Objetividad hasta el realismo mágico - eran fácilmente distinguibles de otra figuración, ésta más tradicional, por así decirlo, que reúne a los artistas que, desde la prensa alemana, fueron calificados como más propiamente "ibéricos", en el sentido de arraigados a la tradición española renovada. Arturo Souto, Daniel Vázquez Díaz y José Gutiérrez Solana son sus tres principales exponentes en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Pese a que en la Exposición de Berlín se había reducido la presencia de obras de estos tres pintores, fueron rápidamente clasificados por el contraste respecto a las propuestas del resto de "ibéricos". Se evidencia una clara evolución en el concepto general, en el mensaje implícito, que terminó por identificar a las diversas muestras de la Sociedad de Artistas Ibéricos; si en Copenhague se había ofrecido una imagen más "tradicional" - por así llamarla - del arte español contemporáneo, con amplísimos envíos de Vázquez Díaz, Souto y Solana, a los que se une la escasa presencia de Picasso y las ausencias de Juan Gris y Dalí, en Berlín sucederá todo lo contrario; principalmente, el gusto del galerista Flechtheim, así como la mayor disponibilidad de obras de artistas residentes en París, producen una muestra mucho más cosmopolita. Sin duda, las propuestas de Souto, Solana o Vázquez Díaz se debieron encontrar muy incómodas en una Exposición definida por el arte joven y/o nuevo, precisamente los dos títulos que recibió la muestra berlinesa de los "Artistas Ibéricos".

En consecuencia, los críticos alemanes no dudaron en analizar esas obras las cuales, en general, no salieron muy bien paradas porque volvían a ofrecer - según la crítica germana, insistimos - el repertorio de

tópicos asociados a la vida española, los mismos que, por otra parte, tanto se empeñaba en negar Manuel Abril a través de los prólogos que acompañan a los catálogos de Copenhague y Berlín.

Solana presenta tres obras, *El médico, La máscara y los doctores y Gigantes y cabezudos*; Arturo Souto, cuatro: *Bailarina y torero, Hombres grotescos, La Calle y Baile de máscaras*; por último, Daniel Vázquez Díaz exponía cinco obras, número importante pero que suponía la mitad de las que había mostrado en Copenhague: *Retrato del pintor Solana, Mi madre, Torero, El portugués y En el claustro de los cartujos*. De los tres pintores, sería éste último, Vázquez Díaz, quien mayor interés motivó entre los críticos alemanes de arte, y en no pocas ocasiones su mayor virtud consistiría, según éstos, en continuar la tradición de la pintura clásica española, como eslabón más reciente de una cadena genealógica en la que no faltan los nombres de Goya, El Greco o Zurbarán:

"... En contraposición a los siempre internacionales snobs de la literatura, quienes no están entusiasmados con aquel arte español que proviene de semejante tradición. Las pintorescas quijoterías de José Gutiérrez Solana, la gráfica pujante hacia lo monumental de Arturo Souto no encuentran... la aprobación de aquella gente..." (68).

"... El llamado "grupo ibérico", representado por Solana, Souto y Ángeles Santos, redondean la visita a la Exposición hacia la parte negativa.

Vázquez Díaz pertenece igualmente a este último grupo; sincero y de formas claras, pintor algo académico, se convierte en el salvador del honor del grupo..." (69).

"... Tampoco D. Vázquez Díaz, un poco mayor de edad (que José de Togores) niega de su fuerte unión a la tradición..." (70).

"... Vázquez Díaz retrocede en su estilo al arte de Zurbarán en su gran formato que representa a los ascetas cartujanos en sus hábitos blancos y grisáceos..." (71).

"... Pero también allí, donde la pintura española actual enlaza con su tradición nacional, no deja de percibirse la influencia de la escuela de Picasso. Cuando Arturo Souto y Pedro Flores vuelven a pensar en El Greco o en Goya, así lo demuestran...

Cuando D. Vázquez Díaz, en un gran cuadro completamente en blanco, une frailes cartujanos en la mesa del claustro, eso es Zurbarán guiado a través de Picasso..." (72).

III.6.3.5.6. LA PLÁSTICA DE LA EXPOSICIÓN DE BERLÍN

Si en la Exposición de Copenhague el comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos lamentaba explícitamente (73) no haber podido ofrecer más muestras de escultura que las dos obras de Eva Aggerholm, la situación cambiaría de manera radical sólo dos meses después, y de nuevo hay que acudir a los coleccionistas privados para explicar el espléndido conjunto que reunió Alfred Flechtheim. Como era natural, en Berlín el envío de Eva Aggerholm quedó en un segundo término ante la calidad de las obras de Pablo Gargallo (*Torso de torero*, reproducido en el catálogo), Manolo Hugué (aportaba nada menos que once obras: dos relieves - *Toros* y *El picador*, ésta reproducida en el catálogo -, tres bronce sobre el tema de la *Campesina catalana* y seis terracotas, *La corrida*, *Guitarrista*, *Española*, *Mujer*, *Media figura femenina* y *Desnudo*) y, sobre todo, de Pablo Picasso. El artista malagueño estaba presente a través de cuatro esculturas de bronce: una de las tres versiones de *El vaso de absenta* (1914), *Pierrot* - por una fotografía de la Exposición que publica *Arte*, núm. II, jun. 1933, se trata de *El loco* (1905) - y dos cabezas femeninas,

quizás bustos que el artista realizó a su compañera Fernande Olivier en 1906.



Manolo, *El picador*

Terracota, 35 x 30 cm.

Esta selección de obras, que en España apenas era imaginable contemplar, no causó, pese a todo, demasiada impresión entre el público y la crítica alemanes, puesto que ya habían sido expuestas en alguna ocasión anterior:

"... En el apartado de la plástica no hay nada nuevo. Ya sabemos que Picasso se ha dedicado con éxito a la escultura y tampoco hemos ocultado hasta el momento que hemos consideramos a Manolo como un artista poco significativo. Y de Gargallo, cuyo bello *Torso...* es conocido desde hace tiempo para los visitantes de la galería Flechtheim, nos hubiera gustado haber visto más..." (74).

"... También hay algo de plástica. Pequeños trabajos de Manolo que ya conocemos, así como los bronce de Picasso y el maravilloso torso masculino de Pablo Gargallo..." (75).



Pablo Gargallo, *Torso de torero* (1924)

Piedra, 84 x 29 x 27 cm.

"... seguidores de una tradición son el torso de muchacho de Gargallo y numerosos trabajos de Manolo..." (76).

III.6.4. NOTAS

(1) H. Peters. *Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger*, Berlin, Editor, 1987.

(2) Eva Karcher. *Dix*, Madrid, Taschen, 1992, p. 9.

(3) *Ibíd.*, p. 12.

(4) *Ibíd.*, p. 113.

(5) *Omnibus* sólo llegó a publicarse bajo la forma de dos almanaques, de los años 1931 y 1932, ilustrado con gran número de fotografías, entre las cuales figuraban obras de Picasso, Juan Gris y Manolo Hugué.

(6) *Heraldo de Madrid*, 5-X-1932.

(7) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep. E, Legajo R-746,
Expediente 49

(8) *Ibíd.*,

(9) Guillermo de Torre. "Anales de los Artistas Ibéricos", *El Sol*, Madrid, 27-V-1936.

(10) *Ut supra* (7).

(11) Alvar. "Acontecimiento artístico en Berlín. Los 'Artistas Ibéricos', Picasso, Gris y Manolo", *Heraldo de Madrid*, 29-XI-1932.

- (12) Anónimo. "Los artistas ibéricos en Berlín", *El Sol*, Madrid, 27-XII-1932.
- (13) *Neuere Spanische Kunst*, Gal. Flechtheim, Berlin, dic. 1932- en. 1933, pp. 3-6.
- (14) Anónimo. "La Exposición de los Ibéricos en la Galería Flechtheim", *Gaceta de Arte*, Tenerife, núm. 11, dic. 1932, p. 2.
- (15) José Manaut Viglietti. *Las Bellas Artes en la Segunda República*, Ateneo de Madrid, 1-IV-1933.
- (16) Pérez. "Varias notas de color", *El Imparcial*, Madrid, 6-I-1933.
- (17) Manuel Abril. "Los 'Ibéricos' en Berlín", *Luz*, Madrid, 7-I-1933.
- (18) Luis Huidobro. "El Arte y el Estado. Por el prestigio de la estética", *El Imparcial*, Madrid, 19-I-1933.
- (19) Ut supra (17)
- (20) Pérez. "Varias notas de color", *El Imparcial*, Madrid, 21-I-1933.
- (21) Anónimo. "Lloances de la crítica a una exposició d'art espanyol", *La Publicitat*, Barcelona, 19-I-1933.
- (22) Anónimo. "Exposició de pintura hispana", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 20-I-1933.
- (23) Wolff. "Inauguración de una Exposición de arte español", *La Vanguardia*, Barcelona, 20-XII-1932.

(24) Ut supra (14)

(25) Alvar. "Inauguración de la Exposición de pintura española", *Heraldo de Madrid*, 26-XII-1932.

(26) Gustav Stolze. "La extravagante generación de arte español en Berlín", *Berliner Lokalanzeiger*, 22-XII-1932.

(27) Max Osborn. "Joven arte español", *Vossische Zeitung*, 18-XII-1932.

(28) *Neuere Spanische Kunst*, Gal. Flechtheim, Berlin, dic. 1932- en. 1933, pp. 3-6.

(29) Richard Biedrzyński. "Arte joven español", *Deutsche Zeitung*, 20-XII-1932.

(30) Anónimo. "Arte español moderno en Flechtheim", *Vorwärts*, 20-XII-1932.

(31) Franz Meunier. "Arte español moderno en la galería Flechtheim", *Germania*, 18-I-1933.

(32) Adolph Donath. "Los nuevos españoles en la galería Flechtheim", *Berliner Tageblatt*, 19-XII-1932.

(33) B.E. Werner. "La joven España", *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 17-XII-1932.

(34) Kusenberg. "Arte español nuevo", *Die Weltkunst*, 1-I-1933.

- (35) *Ibíd.*,
- (36) Donath, *op. cit.*,
- (37) Meunier, *op. cit.*,
- (38) Anónimo. "Nuevo arte español", *Berliner Tageblatt*, 18-XII-1932.
- (39) Osborn, *op. cit.*,
- (40) Biedrzyński, *op. cit.*,
- (41) Anónimo. "Nuevo arte español", *Berliner Volkszeitung*, 25-XII-1932.
- (42) Werner, *op. cit.*,
- (43) Osborn, *op. cit.*,
- (44) Meunier, *op. cit.*,
- (45) Manuel Abril. "Exposición en San Sebastián de arte moderno", *Blanco y Negro*, Madrid, 20-IX-1931.
- (46) Apto. 16.1.
- (47) Meunier, *op. cit.*,
- (48) Kusenberg, *op. cit.*,
- (49) Biedrzyński, *op. cit.*,
- (50) Werner, *op. cit.*,

(51) Meunier, op. cit.,

(52) Donath, op. cit.,

(53) Osborn, op. cit.,

(54) Kusenberg, op. cit.,

(55) Anónimo. "Picasso en el Lützowufer", *Berliner Lokalanzeiger*,
19-XII-1932.

(56) Donath, op. cit.,

(57) Osborn, op. cit.,

(58) Biedrzyński, op. cit.,

(59) Werner, op. cit.,

(60) Donath, op. cit.,

(61) En efecto, habían aparecido reproducciones de obras de Togores en diversos números de la revista *Der Querschnitt*: en el número de 1922, se comenta la Exposición Togores en Rheinland; en mayo de 1925, fotos de tres cuadros, *Hombres luchando*, *En el baño* y *Muchacha que lee*; en abril de 1926, núm. dedicado exclusivamente a España, diversos dibujos suyos.

(62) Stolze, op. cit.,

(63) Werner, op. cit.,

(64) Kusenberg, op. cit.,

(65) Meunier, op. cit.,

(66) Donath, op. cit.,

(67) Osborn, op. cit.,

(68) Stolze, op. cit.,

(69) Kusenberg, op. cit.,

(70) Meunier, op. cit.,

(71) Donath, op. cit.,

(72) Osborn, op. cit.,

(73) *Artistas Ibéricos. Exposición de obras en Charlottenborg,*
Copenhague, sept. 1932, p. 9.

(74) Meunier, op. cit.,

(75) Osborn, op. cit.,

(76) Kusenberg, op. cit.,

III.7. LA ACTUACIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DENTRO DE LA PENÍNSULA DURANTE EL AÑO 1933

El carácter de encrucijada histórica que tuvo el año 1933 para España supone nada menos que el final de los gobiernos de izquierda y el principio de los de centro-derecha y, habida cuenta la evolución de la política española, supone también el comienzo de una dinámica que desembocará en la guerra civil.

También en el ámbito de las artes plásticas comienza un imparable aumento de las revistas de orientación política, mientras que, en un tercer nivel, el que más nos interesa en estos momentos, la propia Sociedad de Artistas Ibéricos pudo comprobar en carne propia los efectos del cambio de tendencia que experimentaría todo el país, y si en los primeros meses logró firmar un balance de bastante actividad - con las exposiciones individuales de Ismael González de la Serna y Joaquín Torres-García - la publicación del segundo número de *Arte*, la revista de la SAI, determina radicalmente el curso de los acontecimientos hasta finales de ese año, que representa para la SAI el comienzo del aislamiento o, mejor dicho, de la menor protección y respaldo oficiales de la República.

III.7.1. LA EXPOSICIÓN DE ISMAEL GONZÁLEZ DE LA SERNA

Nacido en Guadix, provincia de Granada, en 1898 será amigo de Federico García Lorca, Manuel Ángeles Ortiz y Manuel de Falla, entre otros. Su primera Exposición en Madrid, junto al escultor Juan Cristóbal, se produce en 1917, ciudad en la que vivirá entre 1919 y 1921, año en que decide marchar a París, siendo uno de los pioneros en España en iniciar un camino que continuarán los más tarde formarían la llamada "Escuela española de París" (1).

Tras unos años, obtiene su primer éxito internacional importante a raíz de la Exposición que le organiza Paul Guillaume en 1927; ese mismo año comienza a ser objeto de atención para la revista *Cahiers d'Art* y, poco después, expone en la Galería Flechtheim en Berlín, donde vende todas las obras presentadas (2) y firma un contrato con el galerista alemán que sólo pudo interrumpir el ascenso del nazismo y la huida de Flechtheim hacia Londres, en 1933. Gran parte del prestigio del artista granadino se debió a los desvelos de Flechtheim, que le llevó a ser muy admirado en Alemania, donde coleccionistas y museos adquirieron obras suyas y, que le permitieron celebrar, en la Nationalgalerie de Berlín, una gran Exposición individual (1930).

Por el contrario, en España la presencia de obras de La Serna fue casi nula durante los últimos años veinte y comienzo de los treinta, hasta tal punto que sólo hemos podido documentar cuadros suyos con motivo de la Exposición de Pinturas y Esculturas de Españoles Residentes en París que organizó la Sociedad de Cursos y Conferencias y la Residencia de Estudiantes en 1929, que se celebró en el madrileño Jardín Botánico.

Estamos, pues, ante uno de los pintores españoles modernos más admirados en toda Europa y que había manifestado su deseo de volver a la Península, que visitaba con frecuencia, sobre todo, su Granada natal; en consecuencia, para el programa de exposiciones individuales que quería poner en marcha la Sociedad de Artistas Ibéricos con el fin dar a conocer a los españoles el arte de sus compatriotas más prestigiosos, la posibilidad de comenzar con una figura como La Serna les permitiría cumplir sus objetivos principales. Como apunta el propio Manuel Abril, "la Sociedad de Artistas Ibéricos inicia con esta Exposición otro de sus propósitos: ir ofreciendo, cuando pueda y donde pueda, Exposiciones personales de unos y otros; a ser posible, de aquéllos que no hayan expuesto con frecuencia o que ofrezcan interés excepcional de curiosidad, valía, ineditez, ensayo. El Patronato Nacional de Turismo ha cedido este

primoroso local; justo de proporción, justo de luz, en donde quisieran los Ibéricos cumplir una actuación digna y selecta para responder a la amabilidad de los donantes y a la propia dignidad de sus afines ..." (3).

Respecto a las condiciones en que la SAI recibía ese local, que estaba situado en la calle Medinacelli, núm. 2, acabaría siendo una de las causas del fracaso de la Sociedad y, en último término, de su disolución. Como sabemos, desde su nacimiento oficial en 1925, los miembros de la SAI se quejaron siempre de la ausencia de infraestructura que existía en España, ellos lo concretaban a Madrid, para ofrecer locales que albergaran exposiciones de arte moderno, puesto que el Estado sólo disponía de los dos palacios del Retiro y de algunos centros como el Museo de Arte Moderno o el Palacio de Bibliotecas y Museos, en los que se celebraba cualquier acontecimiento colectivo, y no sólo artístico, puesto que, p. ej., en 1935 albergó una Exposición de automóviles.

En consecuencia, apenas existían centros donde organizar exposiciones de arte, y menos aún que estuvieran dedicados únicamente al arte moderno; de forma interrumpida, pero constante, se producían manifestaciones en la prensa solicitando al Estado la adopción de medidas que solucionaran ese problema; muchas de estas denuncias públicas fueron realizadas por miembros de la SAI organismo que, cuando se dio cuenta de que la situación no cambiaría, llegó incluso a ofrecer alternativas originales, como, p. ej. en 1934, la construcción, por parte de los arquitectos que compartían su ideario, como Luis Blanco Soler, de pabellones de exposiciones con carácter temporal, que se podían desmontar y estar dispuestos para ocasiones futuras:

"... Habían concebido también la posibilidad de facilitar con la construcción de un Pabellón desmontable, la celebración de las exposiciones de arte extranjero en nuestra patria" (4).

En cambio, cuando fueron atendidas las reclamaciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos sobre este particular, la única posibilidad que se les ofreció fue contar de manera excepcional con el local del Patronato Nacional de Turismo, de modo que esta dependencia respecto a un organismo superior les condenó a un programa de actividades muy errático y, cuando pensaron organizar alguna Exposición colectiva, les condenó siempre al fracaso; así, p. ej., el 13 de septiembre de 1934 solicitarían el Palacio de exposiciones del Retiro para el verano del año siguiente, pero también les fue negado:

"La Sociedad de Artistas Ibéricos desearía, para completar su actuación en el presente año y poder realizar en Madrid una exposición de arte extranjero, a más de las exposiciones de obras propias, que V.E. le conceda el local del Palacio de exposiciones del Retiro durante los meses de abril a julio próximos, dado que dicho local habrá de estar vacante para entonces, por no haber en estos meses exposición oficial de Bellas Artes..." (5).

Como vemos, la imposibilidad de contar con su propio centro de exposiciones acabaría por derribar todos los planes de actuación de la SAI; por ello, cuando a principios de 1933 se les concedió durante unos pocos meses los salones del Patronato de Turismo, decidieron realizar el mayor número posible de actividades, como fueron las exposiciones de La Serna y de Torres-García, que tuvieron lugar, casi de manera consecutiva, en menos de tres meses, entre febrero y abril. Respecto a la primera de ellas, la de González de La Serna, otro miembro del comité de "Artistas Ibéricos", José María Marañón, afirma lo siguiente:

"... con esta Exposición inaugura la Sociedad de... su actuación en Madrid y en España. De su labor de propaganda del arte español contemporáneo pueden dar razón las exposiciones de Berlín y Copenhague, a las que no se ha dado la publicidad que merecían..

En espera de su presentación (colectiva) en Madrid, los Artistas Ibéricos han ofrecido como primicia la Exposición La Serna, con la novedad de la apertura de la sala de exposiciones..." (6).

La Exposición de Ismael González de la Serna se inaugura el sábado 18 de febrero, y permanecería abierta al público tres semanas, hasta el 12 de marzo (7) - en horario de 10 a 13 h. y de 18 a 21 h. -; se trataba de una amplia muestra de su arte, puesto que estaba integrada por 29 óleos y 18 gouaches (8). De las obras concretas que estuvieron en aquella ocasión, apenas conocemos dos imágenes, *El escultor y su mujer*, *La mujer del artista*, que aparecieron en la reseña gráfica de *Arte*, la revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos (9), al que podemos añadir que estaba presente un cuadro titulado *Los de la Secreta* (10) y otro que llevaba por título *Montón de basura* (11).

La Exposición fue acogida, en términos generales, de forma favorable, tanto por las amistades y el prestigio que precedían al artista, como por las realizaciones que mostraba en el Patronato Nacional del Turismo:

"... Acusa, no siéndole ajeno Picasso, personalidad propia. Fino de color, dentro de normas contemporáneas y firme de construcción.

Es un pintor de avanzada. Por eso su Exposición ha sido acogida con entusiasmo por la Sociedad de Artistas Ibéricos, que pugna por poner la producción artística española a tono con la de los grandes centros europeos" (12).

Para José María Marañón, esa Exposición era un síntoma de que la situación del arte español apenas había variado en los últimos años, y que persistía el mismo desconocimiento hacia nuestros valores más representativos, entre ellos el propio La Serna:

"Llega en un momento difícil. El reflujo que nos trae a los que partieron hacia París... indica por un lado que allí se llegó a la saturación y es, por otro, el anuncio del fin de una época del arte.

Y en España vemos repetirse el caso tan propio de nuestra manera de sentir, esa suerte de repulsión áspera hacia las novedades artísticas, en el presente más extraño por ser el iniciador un español, Picasso.

En España se es hostil a las modas de fuera y cuando, poco a poco, se deja conquistar por ellas ya se ha formado una moda nueva. Entonces el español acoge la pasada con entusiasmo, porque empieza a ser 'pasado' grato a su tendencia tradicionalista...

En Ismael ha de ser provechoso el retorno a la tierra y arte de origen. A través de su obra, influida por todas las consecuencias del cubismo, permanece un sólido fondo realista que le hace pintar estos formidables bodegones. Tendencia realista agudizada en ocasiones, como en *Montón de basura*, magnífica síntesis de la belleza plástica de lo feo..." (13).



Ismael González de la Serna, *El escultor y su mujer*

(Arte, núm. 2, jun. 1933)

Como ya había realizado en ocasiones anteriores, Manuel Abril utiliza los medios de prensa que, en cuanto a opiniones artísticas, podríamos decir que dominaba, esto es, *Blanco y Negro* y *Luz*, para defender las propuestas artísticas de la Sociedad de Artistas Ibéricos, de la que él era principal actor. En la revista gráfica *Blanco y Negro*, quizás por no poder disponer de más espacio, se limita a saludar la vuelta del artista español:

"Un pintor que vuelve a España traído por la resaca europea... triunfó; entendemos por triunfo dos ocasiones, que vendió bien sus pinturas, obtuvo cabida y atención en las buenas revistas de Europa y vivió de su pintura con una prosperidad que no hubiera tenido aquí, en el Madrid-Granada. También entendemos por triunfo que aprendió a saber qué es eso de materia, color y fantasía.

Expone obra variada. Toda ella de buena calidad..."(14).

En cambio, desde el periódico *Luz* se extiende mucho más, dedicando un primer artículo a caracterizar el arte de Ismael de la Serna:

"Este pintor es un pintor... da siempre jerarquía de nobleza, de importancia y profunda densidad a una simple pincelada. La riqueza del hombre que ha nacido para contar con el pincel y los colores.

Y la vibración del color, la materia del color, la densidad del color y el peso y contrapeso de una y otra mancha de color están diciendo con sentencia inapelable: "Esto es saber y sentir el alcance de cántico profundo que hace del pintar un arte, de la plástica un poema"..." (15).

Cuatro días más tarde reaparece en el mismo periódico para seguir abundando en las virtudes artísticas de La Serna. El tono, sin embargo, es totalmente diferente: en lugar de explicar los valores de esa pintura critica la nula educación artística del público madrileño, y español por extensión, que seguía sin comprender el arte moderno no figurativo pese a los esfuerzos que ponían en ello, p. ej., los miembros de la Sociedad de

Artistas Ibéricos, a través de conferencias, artículos y, sobre todo, de exposiciones como ésta:

"En la Exposición de La Serna hay dos cuadros 'casi' iguales: un mar azul, un faro en primer término; unos barquitos por doquier con velas blancas. La gente, en general, dice al verlos: 'Son iguales'. Y esto indica a las claras cuán arraigado tenemos el vicio de no mirar - ya no de no ver - el cuadro.

El hombre de la calle se figura que en un cuadro donde haya barcas, lo importante son las barcas... o que se parezcan a una foto.

Para la sensibilidad, la barca no es barca, es 'mancha de color'.

Hay que insistir porque luego resulta que los cuadros donde la plástica lo es todo 'no les dicen nada' a los que están acostumbrados a ver la barca y lo que ésta les sugiera, en vez de captar y gustar las esencias verdaderas: lo esencial de cada arte y cada cosa" (16).

Y es que, si alguna razón tiene Manuel Abril a lo largo de esas décadas es, precisamente, el lamentable balance de esos años de actividad. Nada parece haber avanzado: la mayor parte del público de arte sigue aferrada a las glorias del pasado y presente académicos, y sigue considerando que "eso" del arte moderno es una farsa urdida por determinados críticos y artistas que pretenden vivir engañando al público. La Exposición La Serna sólo significó, en este sentido, una constatación más:

"... Artista de vanguardia, su obra es sugerida por la inquietud de crearla para impresionar a una sensibilidad... que busca nuevos ápices de encanto en esa especie de arte nuevo que ya tiene un cuarto de siglo de vejez. Pero como en Ismael... hay un auténtico pintor, éste gana la partida y produce cuadros en que forma y color están logrados como si el autor no hubiera conocido los aires del vanguardismo o los hubiera respirado sin consecuencias patológicas..." (17).

Del mismo modo, el crítico de arte Gil Fillol, desde el diario *Ahora*, apreciaba con reservas las obras de La Serna presentes en dicha Exposición:

"... Había cierta curiosidad por conocer a este pintor... Y, no obstante, el público madrileño comenta con cautela la presentación de un autor que en otras partes ha conquistado ya notoriedad.

Me lo explico: la pintura sintética, abstracta, no representativa, que expone Ismael... ha sido objeto en Madrid de tantas mixtificaciones que la prudencia parece estar justificada.

Dos procedimientos conducen a la pintura sintética:

- Expeditivo. Sencilla operación mental que reduce las impresiones pictóricas al mínimo de expresión.

- Razonado. Producto de una elaboración, mediante la cual se eliminan en sucesivas revisiones los detalles innecesarios del sujeto estético hasta dejar sólo la cualidad emotiva y las líneas precisas.

Hoy se intenta subsanar errores en esas teorías, colgando obras sintéticas junto a concretas o realistas...

En aquellos bodegones realistas (de La Serna), de un realismo dramático casi brutal, está todo el pintor.

Es español, como se ve en sus temas y en sus composiciones, su paleta y sus arabescos de líneas y colores..." (18).

III.7.2. LA EXPOSICIÓN DE JOAQUÍN TORRES-GARCÍA

Tras la Exposición de Ismael de la Serna, el siguiente artista en recibir un homenaje individual por parte de la Sociedad de Artistas Ibéricos fue el pintor Joaquín Torres-García.

El 19 de septiembre de 1926 se establece en París; allí funda en 1929, junto al crítico de arte Michel Seuphor, el grupo de arte abstracto *Cercle et Carré*. La experiencia dura pocos meses y, en verano de 1930, participa en otro grupo que, como él, practicaba la abstracción

geométrica: Abstraction-Création (19). Como el propio Torres-García cuenta, utilizando el recurso literario de la narración en tercera persona, su arte en esos años se encontraba en un momento de transición entre naturaleza y abstracción. "La dificultad está en que si compone una pintura con formas abstractas solamente, geométricas o irregulares ¿qué hará él de algo que también querría expesar y que tiene que ver con las cosas concretas?... Pero un día piensa, a lo abstracto debe siempre corresponder, como idea de cosa, algo también abstracto. ¿Qué puede ser esto? Tendrá que ser, para ser figurado gráficamente, o bien el nombre escrito de la cosa, o una imagen esquemática lo menos aparentemente real posible: tal como un signo. Y hace esto... a modo de pared de piedra, y en cada compartimento, el diseño de una cosa..." (20).

A comienzos de los años treinta parece el momento adecuado para cambiar de aires y abandonar París, ciudad en la que había muerto, en 1930, su gran amigo Théo van Doesburg, y en la que, en opinión del artista uruguayo, había desaparecido el dinamismo de épocas anteriores. Hacia 1932, esto es, meses antes de regresar desde Francia, escribe:

"¿Y qué se podrá hacer en París? Aquello se hunde, muchas galerías cierran... ¡No se vende un cuadro!" (21).

Así las cosas, Torres-García decide probar suerte de nuevo en el seno del arte español, como él mismo describe en el siguiente pasaje:

"Por aquel tiempo, Zulueta, desempeñando la cartera de Estado en la flamante república española, iba con frecuencia a Ginebra. Y en esas veces que pasó por París, Torres fue a verle en la Embajada. El objeto de esas entrevistas fue pedirle que le ayudase en Madrid, pues al fin había decidido trasladarse allí. Zulueta desaprobó esta resolución de Torres. ¿Qué tendría que hacer allí? Nada, es cierto. Pero con la protección de un amigo como él podía tener una cátedra o cosa análoga y al menos tener de qué sostenerse. Además, Torres-García pensaba que allí habría una

juventud deseosa siempre de entrar en las nuevas tendencias y esto le daba esperanzas..." (22).

El 11 de diciembre de 1932 se establece en Madrid (23), tras una aventura parisina que había durado poco más de seis años (24). En la capital española inicia una intensa actividad - conferencias, debates, exposiciones - en la que hay que encuadrar las dos exposiciones que realiza de manera continua, primero en el Museo de Arte Moderno - del 1 al 7 de abril de 1933 - y, más tarde, en el Salón de la Sociedad de Artistas Ibéricos, del 8 al 29 de ese mismo mes (25).

En la presentación de Torres-García en Madrid, esto es, en el Museo de Arte Moderno - cuyo Director seguía siendo, no olvidemos, Juan de la Encina - expone abundante producción, "setenta cuadros... retratos, paisajes y bodegones aunque, salvo los primeros, la mayor parte de su pintura es geometría policromada, sin otras complicaciones. Lo más considerable del conjunto son los frescos, en los que Torres-García se muestra como auténtico pintor y hasta logra valoraciones clasicistas..." (26).

En pocas ocasiones como en ésta cabe decir que al día siguiente se inauguró otra Exposición, esta vez en un contexto diferente, con criterios más estrictamente modernos, organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos, con la que mantenía excelentes relaciones desde que, en el núm. I de la revista Arte (sept. de 1932), Guillermo de Torre dedicara un extenso artículo a la pintura del uruguayo, afincado aún en París (27).

Como había anunciado el artista uruguayo, al llegar a España intentó reunir a los artistas jóvenes y difundirles sus enseñanzas; como consecuencia, en el Salón de Otoño de 1933 (octubre) logra liderar un Grupo de Arte Constructivo, que actuó como una entidad propia a la que se

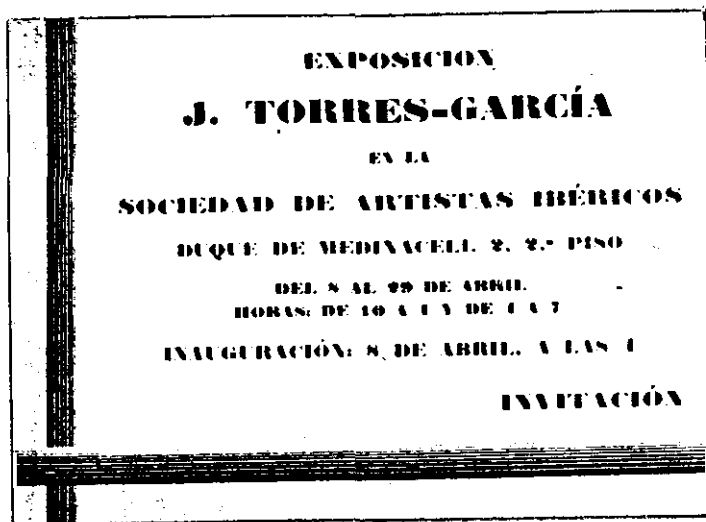
concedió una sala en exclusiva; los componentes de ese Grupo aparecen reunidos en el cartel que anunciaba, dentro del Salón de Otoño, la que fue llamada "Primera Exposición del Grupo Constructivo", y fueron, como pintores, junto a Torres-García (presentaría seis obras), Manuel Ángeles Ortiz (1), Luis Castellanos (2), Maruja Mallo (2), Francisco Mateos (2), José Moreno Villa (4), Benjamín Palencia (2) y Rodríguez Luna (3), mientras que, como escultores, dicho Grupo reunía a Germán Cueto (1), Alberto Sánchez (1), Julio González (1) y Eduardo Díaz Yepes (2), datos que dan idea de la magnitud de dicha Exposición (28).

Como era habitual, este nuevo intento del arte moderno en España encontró pocas muestras de apoyo, y sólo José Francés o Manuel Abril saludaron públicamente al Grupo Constructivo; para el segundo de ellos, se trataba de la novedad más interesante de ese Salón de Otoño:

"... en una sala - sala pobre, sala obscura, cedida un poco como el hueso a roer que se les da a los canes callejeros -, un grupo de pintores que se presentan allí... con el nombre de 'constructivistas'...

El grupo constructivista va derecho a un propósito central de las artes de la plástica, donde el arte y el alcance de las artes se concibe con toda seriedad y con su hondura esencial, sin frivolidades accesorias..." (29).

Todas esas actividades de Torres-García se completaron, de forma paralela, con la edición de una revista, *Guiones*, de la que sólo aparecen tres números (30), y con numerosas conferencias, un total de ocho, en defensa del arte moderno, que fueron llevadas a cabo en el siguiente orden: Escuela Municipal de Cerámica, Ateneo, Escuela Superior de Bellas Artes, Residencia de Señoritas, Instituto Escuela, Museo de Arte Moderno, Salón de Otoño y Ateneo de Madrid (31).



Invitación a la Exposición Torres-García en la Sociedad
de Artistas Ibéricos (abril 1933)

Conocemos algunos datos concretos de la conferencia que pronunció, el 25 de marzo de 1933, en la Residencia de Señoritas, como estas palabras introductorias de Eduardo Marquina:

"... Torres-García continúa buscando su mañana con el mismo ardor que hace treinta años... Se ha propuesto Torres-García y gracias le sean dadas, acribillar, a puros fuegos de apostolado, esta impermeable corteza del quietismo español. Oíidle. Interesaos en su obra. Seguidle... va a abriros el fondo de su alma... saldréis de aquí impregnados de idea, de anhelo y de fe. Porque este hombre que he procurado presentaros es todo lo contrario de un charlatán: casi os diré que es de pies a cabeza carne de apóstol y mártir..." (32).

En cuanto a la Exposición individual del artista uruguayo, pasó del Museo de Arte Moderno a las salas que ocupaba temporalmente la Sociedad de Artistas Ibéricos, cuyo máximo exponente, Manuel Abril, dedicó sendos artículos a comentar lo expuesto. El día después de la inauguración, el 8 de abril, afirma:

"Quiere saber pintar y saber el secreto de la pintura... Dibuja para hacer arte y dibuja para pintar.

Su obra se hacía, con el tiempo, más esquemática y numérica, orientada al puro signo: raya, punto, ritmo, espacio, cadencia y eternidad. Por algo en los grafismos de Torres-García aparece con tanta frecuencia la esfera del reloj: es el signo cerrado de lo eterno.

Quiere hacer en estos días dos exposiciones sucesivas, a fin de mostrar en Madrid, no ya unos cuantos cuadros, sino su obra" (33).

Una semana después, desde el mismo periódico insiste Manuel Abril sobre el arte de Torres-García:

"En el local del Patronato de Turismo, cedido a la Sociedad de Artistas Ibéricos, ha instalado Torres-García su nueva Exposición. Así como la anterior, en el Museo de Arte Moderno, ofrecía un conjunto de diferentes etapas, ésta se limita a la obra realizada últimamente. En ella se manifiestan una vez más las condiciones de equilibrio constructivo y pastosidad pictórica que dan a las obras su gran sabor y su sereno reposo" (34).

III.7.3. PRIMERAS DIFICULTADES PARA LA CONTINUIDAD DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

Hemos visto cómo la intensa actividad desplegada - con eficacia admirable - por la Sociedad de Artistas Ibéricos desde el año 1932, comprendió una gran variedad de manifestaciones: la llamada Exposición novecentista en Valencia; la inclusión de Manuel Abril en el Jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes; la publicación del primer número de la revista *Arte*; las exposiciones en Copenhague y Berlín y, en los primeros meses de 1933, las muestras individuales de Ismael González de la Serna y Joaquín Torres-García.

Sin embargo, a partir de ese momento comienzan a surgir problemas, entre otras causas porque se van a encontrar con la frontal oposición de las asociaciones culturales y particulares que veían con desconfianza la

intensa actividad de la Sociedad de Artistas Ibéricos y el trato preferente que, como sabemos, recibía por parte de la República.

Así, el año 1933 comienza con un artículo anónimo donde, en cierto modo, se advierte a los "Artistas Ibéricos" de que no han logrado engañar - así se entendía desde las filas más tradicionales - al público español con su pretensión de demostrar los valores del arte moderno:

"... La vida actual sería imposible sin el arte; ahora bien, el arte que quieren los pueblos es el arte que adula.

Tal vez no hay tiempo ni ganas de pensar, en estas edades, en cosas tan sin sustancia como el arte, teniendo la grave ocupación de la política.

¡Iberos y cavernícolas del arte! Estáis igual de marginados..."
(35).

Más explícito se mostraría, el 1 de abril de 1933, el artista y profesor de Dibujo José Manaut Viglietti, en una conferencia que pronunció en el Ateneo de Madrid en la que hace un repaso a la labor artística de la República en sus dos primeros años, labor que define, principalmente, por la irrupción de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Las opiniones que vierte son más que significativas puesto que expresa ideas compartidas por determinados sectores de la sociedad española durante esos años:

"... Vengo aquí impulsado por sentimientos de justicia a cumplir un deber cívico dando a conocer hechos y exponiendo reivindicaciones que han creado en un gran sector del mundo de las artes plásticas españolas un ambiente de descontento y de protesta aún callada, alrededor de las orientaciones y determinaciones de los poderes públicos respecto a estas materias... la República, hasta ahora, no ha hecho otra cosa que recoger las organizaciones de la Monarquía, sin molestarse casi en reorganizarlas y dirigir las en un sentido más justo y por lo tanto más democrático...

El hecho trascendental de la vida de las Artes plásticas españolas es el dominio casi total que sobre el mundo oficial y sobre la crítica de los grandes rotativos ejerce la Asociación de Artistas Ibéricos desde la implantación del régimen. El presidente, director, o como queramos llamar al que los dirige, ejerce su propaganda desde varios periódicos a la vez; lo mismo le da que sea un diario ultraconservador, que el diario de la República; el Arte no tiene fronteras políticas. Efectivamente, la actitud de esta Asociación es grande; una actividad callada y efectiva, muchas veces, que les permite, con ayuda de poderosos auxiliares y anónimos, constituir Jurados de Calificación en Exposiciones y otorgarse los premios... Esto, antes, en tiempos monárquicos, cuando dominaban otros conceptos estéticos que se llamaban académicos, tenía un nombre, era el execrable caciquismo, cáncer que fue royendo aquel régimen, como todos sabemos. Pero hoy, ¿estaremos obligados a dar a esta actuación el mismo nombre? Seguramente, claro está. Entre los dirigentes del Museo de Arte Moderno y la Sociedad de Artistas Ibéricos puede deducirse, según todas las apariencias, que se ejerce una oligarquía impúdica, indigna de un régimen que tiene como base fundamental la democracia y la justicia.

¿Cuál es el nervio ideológico que anima a esta falange?.

Veámoslo por las palabras del presidente. Esta Asociación, que sepamos, no posee grandes riquezas; celebró - seguramente a cuenta del presupuesto que todos mantenemos - una Exposición en Copenhague primero, y más recientemente otra en Berlín...

Lo que van es a hacer el ridículo y llevar por Europa malas imitaciones de lo que ellos están hartos de hacer y de ver.

¿Para eso se llama esa agrupación de Ibéricos? ¿Para esforzarse únicamente en parecer pintores o escritores de cualquier parte, menos de España? ¿No veis en ello el síntoma de una lamentable decadencia?... ¿A qué mendigar fuera de España? ... Eso que aquí se llama arte de vanguardia es un estigma de debilidad; snovismo (sic) y miseria física, que se disfraza con propósitos de revolución estética. Las revoluciones... en el campo de la pintura han sido siempre obra personal

de un genio creador; nunca se han hecho en nombre de ningún dogma ni concepto previo, ni menos en rebaño que bale desesperadamente aquello de "¡Queremos ser modernos!..." (36).

Desde luego, Manaut Viglietti parte de unos datos correctos, siendo ésa la situación de privilegio que gozaba la Sociedad de Artistas Ibéricos en el bienio 1932-1933 y que, en gran medida, define el panorama artístico español durante la República, y que se vió "agravada", podríamos decir, por nuevas decisiones oficiales que, desde luego, parecían garantizar que ésa iba a seguir siendo la situación durante los meses siguientes. Valga como ejemplo que, incluso, se cuenta con ellos, con los "Ibéricos" - en esta ocasión concreta se recurre a Luis Blanco Soler y a Timoteo Pérez Rubio - para gestionar aspectos relativos a la Academia de Bellas Artes de España en Roma, como reproduce una nota enviada por el Ministerio de Estado a los distintos periódicos:

"... Para la nueva organización de la Academia de Bellas Artes en Roma el ministerio solicitó la información de la Junta de Relaciones Culturales, especialmente asesorada en esta ocasión por Sánchez Cantón, Gutiérrez Abascal, Pérez Rubio y Blanco Soler..." (37).

La presencia de la Sociedad de Artistas Ibéricos en la vida artística española, gustase o no a todos, era un hecho, y por ello vemos cómo se tuvo que contar con ellos cuando se intentó redactar, en junio de 1933, un Reglamento de Federación de Sociedades Artísticas, con el fin de "procurar la unión de todos los artistas para la defensa de sus intereses morales y materiales y evitar los atropellos de que son frecuentemente objeto y de las injusticias que cometen los Poderes públicos con los artistas y el arte en general, pospuesto siempre a intereses partidistas y de amistad..." (38).

Esta iniciativa, que procedía de la Asociación de Pintores y Escultores, no tendría mayores consecuencias, pero es interesante conocer

quiénes iban a componer el comité encargado de elaborar esa ponencia: Julio Moisés, Luis Benedito, Lucas San Mateo, Carlos Casado, Ramón Pulido, Orduna y Estévez Ortega, por la Asociación de Pintores y Escultores; Julio Prieto, por la Sociedad de Grabadores de España; y Manuel Abril, por la Sociedad de Artistas Ibéricos (39).

Desde las filas de la Sociedad de Artistas Ibéricos la realidad tenía un perfil muy diferente y nunca se consideraron privilegiados respecto a otras asociaciones artísticas; los hechos comenzarían a darles la razón, a partir de otoño de 1933. La Exposición que se debía celebrar en París no hacía sino retrasarse, como veremos a continuación; la revista *Arte* dejó de publicarse, tras el núm. II, de junio de 1933, por falta de interés de la Junta de Relaciones Culturales; o, del mismo modo, si en el Jurado de Admisión de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932 había participado Manuel Abril, en representación de la Sociedad de Artistas Ibéricos, en ese mismo año 1933 se les comunicó que no estarían presentes en el Jurado de la siguiente edición, en 1934.

III.7.4. LA FALLIDA EXPOSICIÓN DE PARÍS EN 1933

III.7.4.1. INTRODUCCIÓN

Desde sus primeros movimientos, la Sociedad de Artistas Ibéricos había aspirado a mostrar a sus artistas en la capital francesa que, en lo que respecta a las artes, seguía siendo la capital del mundo occidental. Ese proyecto se fue aplazando por diversas causas, que a continuación analizaremos en detalle, de modo que sólo pudo convertirse en realidad tres años después, en febrero de 1936.

En efecto, ya en enero de 1933 la Sociedad de Artistas Ibéricos, que en aquellos momentos celebraba su Exposición en Berlín, se dirige al presidente de la Junta de Relaciones Culturales para intentar aprovechar

el viaje y, antes de regresar a Madrid, ofrecer la ansiada Exposición en París:

"... hemos retardado nuestra contestación referente a la posible Exposición de los Ibéricos en París hasta tener decidido si podría o no realizarse allí la Exposición que ahora se efectúa en Berlín y que pareció por un momento conveniente llevar a Oslo y a Zurich, de donde habíamos recibido sendas indicaciones al respecto.

De haber realizado en estas ciudades la Exposición hubiera variado por completo la fecha y condición de la Exposición parisiense y de ahí que supeditáramos lo uno a la resolución de lo otro.

Ahora, una vez decidido no acudir a las citadas poblaciones por ser excesiva la ausencia de determinados cuadros y creer más conveniente una renovación parcial de la misma... quisiéramos volver directamente a París de paso para España y allí acabar nuestro primer ciclo...

Mucho agradeceríamos pues que Vds. se sirvieran participarlo a nuestra Embajada en París... nosotros podríamos inaugurar la Exposición en Febrero ya que terminará en Berlín a fines del presente mes...

En cuanto a los gastos, podríamos nosotros pagar, como hasta aquí, los gastos de transporte, quedando de cuenta de allá todo lo referente a local, luz y dependencia... " (40).

Por otro documento - fechado el 17 de enero de 1933 - sabemos, además, que los Artistas Ibéricos también se habían comprometido a costear todos los gastos que produjesen los seguros y el embalaje de las obras, así como la confección del catálogo (41).

En un primer momento, la Exposición debía tener lugar en el Palais de l'Orangerie, pero se obtuvo la respuesta de que dicho local no estaría libre hasta el mes de agosto, por lo menos (42). En ese momento hace su aparición André Dezarrois, quien sería uno de los principales actores en ese largo contencioso en el que pronto llegó a convertirse. Dezarrois era Presidente de la Comisión de Relaciones Artísticas del Comité France-

Espagne y, sobre todo, Director del Museo del Jeu de Paume. El 6 de febrero ofrecía las salas del Museo, pero con dos premisas que, en el fondo, condicionaban la Exposición: debía celebrarse meses más tarde y ofrecer un criterio diferente en la selección de autores y obras, encaminado a mostrar no sólo arte español de vanguardia, sino también el que procedía de la tradición renovada:

"... et que des absences - de tendances nettement modernes - que je remarque dans le catalogue de Berlin, figurent dans celui de Paris. Je ne vous dissimulerai pas que les tendances très avancées de ce groupement (auquel appartiennent, d'ailleurs, des artistes que j'admire et défends) rend assez aléatoire le succès dans une galerie parisienne, fut-elle officielle. L'intérêt général est donc d'essayer de grouper plus fortement encore les meilleurs éléments de l'art vivant chez vous..." (43).

La Sociedad de Artistas Ibéricos entendió, no sin razón, que se trataba de una clara intromisión de Dezarrois en la labor de organizar la Exposición, hecho éste que nunca había ocurrido en las anteriores muestras de Copenhague y Berlín; por ello, a los pocos días, el 12 de febrero de 1933, Manuel Abril envía una carta a la Junta de Relaciones Culturales en la que afirma que ellos, la SAI, habían decidido no participar, poniendo como excusas razonamientos poco precisos que ocultaban el problema verdadero, esto es, que no estaban dispuestos a permitir ingerencias en sus exposiciones:

"... a nuestro juicio, y con bastante sentimiento, no vamos a poder realizar en esa fecha la Exposición referida, pues los cuadros habrían de quedar en París detenidos y devengando almacenaje demasiado tiempo y porque - circunstancia principal - son varios los pintores que necesitan sus cuadros..."

Seguimos, de todos modos, sorprendidos de que habiendo partido de los franceses el ofrecimiento de l'Orangerie, no se haga ahora ya mención de ese local en ningún caso.

Quizás fuera lo más conveniente... que los cuadros de Berlín regresaran a España ahora... y si acaso para abril enviar al Jeu de Paume, por si estuviese libre, una Exposición depurada y reformada, lo más completa posible dentro siempre del margen - muy amplio, pero restringido - de la Sociedad de Artistas Ibéricos..." (44).

La negativa era, pues, tajante; sin embargo, la Junta de Relaciones Culturales hizo caso omiso y, deseosos de celebrar esa Exposición que se presumía importante para la imagen de España y de su arte en Europa, comunicó a Dezarrois que los Artistas Ibéricos habían aceptado esas dos condiciones, sobre todo la que hacía referencia a la inclusión de algunos nombres de artistas por parte de Dezarrois (45); en consecuencia éste, en la reunión del Comité France-Espagne del 29 de marzo, comunicaba sus intenciones para la Exposición de Arte Español Contemporáneo, que se debía inaugurar el 12 ó 15 de junio y a la que añadiría, por sugerencia del Director General de Bellas Artes, Ricardo de Orueta, una sala con los grabados de la Exposición de Goya en Praga, que debía comenzar en abril. Por último, y sobre la base de estas propuestas, afirmaba que marcharía en breve a Madrid para resolver algunos aspectos de la Exposición (46).

En efecto, hemos podido comprobar cómo, a finales de abril, se encontraba Dezarrois en Madrid (47), donde se reunió con miembros de la Junta de Relaciones Culturales y de la Sociedad de Artistas Ibéricos; el resultado más importante de esas entrevistas es que, como habían afirmado, éstos últimos se niegan a tener nada que ver con esos preparativos; además, hacen públicas sus objeciones al proyecto, en un documento de esos mismos días, del 26 de abril:

"... Tanto en comunicaciones que de París recibimos como en las conversaciones habidas con el Sr. Dezarrois en estos días, se patentizó el deseo de que nuestra Sociedad hiciera la Exposición que pretendía... Ahora nos encontramos con que a nosotros, los iniciadores, se nos nombra partícipes de otra Exposición que no tiene que ver con la nuestra y en la

que va a decidir un Comité completamente ajeno a nosotros, y completamente opuesto a nuestro criterio. Desde luego que el Sr. Dezarrois nos indicó la conveniencia de que figuraran en el Comité determinadas personas, como el Director del Museo de Arte Moderno y el Director General de Bellas Artes, cosa que desde luego a nosotros nos pareció excelente... pero esto no nos había hecho nunca suponer que el Comité estuviera formado por otras personas y de criterio tan distinto al nuestro...

Por todo ello, Sr. Director de Bellas Artes, no podemos aceptar... el nombramiento de Vocal que ha recaído sobre nuestro Presidente, y no podemos tampoco dejar de expresar, en lo que respecta a la Sociedad, nuestro profundo sentimiento de que sea entre los nuestros y en España donde nuestra Sociedad se vea postergada y relegada a la categoría de comparsa, en una empresa que ella, y sólo ella, inició y que ella había seguido tramitando hasta el presente..." (48).

Conocemos los nombres del Comité "enemigo" al que se refiere la Sociedad de Artistas Ibéricos - principalmente, se trata de la oposición de una sola persona, Margarita Nelken - por una reseña de la revista de la Asociación de Pintores y Escultores, *Gaceta de Bellas Artes*:

"En la "Gaceta" se publica una orden del Ministerio de Instrucción Pública en la que se dispone que se celebre en París, en junio, la Exposición de Arte Español.

Se ha designado un Comité, que preside el director general de Bellas Artes, y del que forman parte Juan de la Encina, Margarita Nelken, Luis Pérez Bueno, Manuel Abril, don Miguel Martínez de la Riva, como vocal, y don José Carreño España, como secretario... Al conocerse estos nombres se ha creado un hondo malestar entre los artistas..." (49).

Poco después, la Sociedad de Artistas Ibéricos lograba boicotear esos planes de exponer en junio de 1933, con el consiguiente enfado de Dezarrois, quien, tras asegurar que la Exposición se tendría que retrasar

hasta el año 1934, mantenía, en carta del 22 de mayo, sus posturas en cuanto a la imposición de determinados artistas:

"... Ce serait trahir l'Art espagnol actuel que de n'indiquer que cette seule tendance, où, d'ailleurs, les artistes qui y sont représentés ne le sont pas toujours par une oeuvre digne de leur nom. Ma demande "d'élargir le cadre" est partie de là... J'avais indiqué à mon éminent collègue, le Directeur du Musée d'Art Moderne... que nous pourrions, par exemple, partir de ces deux pôles, Zuloaga, d'un côté, Picasso, de l'autre..." (50).

Como fondo de la cuestión subyace un aspecto en absoluto trivial y que afecta a los límites cronológicos y, lo que es más importante, a las diversas opiniones existentes sobre la naturaleza del arte español moderno. Si para un crítico de arte como Dezarrois primaba la reflexión histórica sobre los orígenes del arte moderno - de ahí su defensa, por ejemplo, de un artista como Zuloaga -, la Sociedad de Artistas Ibéricos, en cambio, mantenía unas tesis, por así llamarlas, depuradas, en las que se sostenía que el arte español moderno sólo comenzaría a partir de la figura de Picasso, siendo ésta la razón principal de la carta que envían, el 8 de junio de 1933, los "Artistas Ibéricos" al propio Dezarrois:

"... La Sociedad de Artistas Ibéricos ne se limite pas dans ses Expositions à exposer exclusivement ses associés, mais elle expose les oeuvres de tous les artistes qui, appartenant ou pas à la Société, se trouvent inclus dans l'idée générale et ample de l'art moderne, ce que vous appelez "Art vivant" et dans lequel on peut inclure parfaitement un Solana, un Regoyos, un cubiste ou un surréaliste... Je me permets de vous rappeler que c'est la Sociedad de Artistas Ibéricos qui a initié et fait les premières démarches pour cette Exposition, avec la garantie et l'aide, et par l'entremise du Ministère d'Etat Espagnol et de l'Ambassade d'Espagne..."

Je suis à me demander, M. Dezarrois, si vous avez eu de votre part quelque cause de ressentiment ou de méfiance artistique de la part de

notre Société, ou est-ce que tout cela a été une confusion lamentable de la part des éléments espagnols?... " (51).

Parece ser que esta carta a Dezarrois aclaró las maniobras de obstrucción que se habían intentado desde España, por parte de los sectores más opuestos a las actividades de la Sociedad de Artistas Ibéricos durante la República, puesto que, en carta de 11 de julio de 1933, Manuel Abril y Luis Blanco Soler no dudan en celebrar su triunfo en esa primera batalla:

"... El aplazamiento de esta Exposición y la ingerencia de un Comité extraibérico, que en un momento dado nos hizo retirarnos del mismo... ha terminado siendo para los Ibéricos un triunfo, y no pequeño, toda vez que el propio Sr. Dezarrois ha puntualizado en carta a la Dirección General de Bellas Artes su deseo de que la Exposición se reduzca a presentar, no los artistas que ya tuvieron su hora y ya expusieron en París en otras ocasiones, sino aquellos exclusivamente que puedan representar en España el tipo de arte que los franceses llaman 'art vivant' y que, como todos saben, no se refiere a todos los artistas 'vivientes', sino a los de determinado denominador común estético: aquel precisamente que nosotros los Ibéricos tratamos de defender, exponer y representar... " (52).

La Exposición de París quedaba postergada, pues, como mínimo hasta otoño de 1933 y, en caso de que Dezarrois no encontrara un lugar apropiado, ya para el año siguiente. Lo más inmediato, por parte de la Sociedad de Artistas Ibéricos, era recuperar las once cajas que guardaban las obras que, procedentes de Madrid, habían estado presentes en la Exposición de Berlín, y que se encontraban en la Aduana Central de París desde marzo de 1933 (53).

III.7.4.2. AUMENTO DE LA OPOSICIÓN A LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DENTRO DE ESPAÑA

Son los peores momentos de 1933 para la Sociedad de Artistas Ibéricos, puesto que también se incumple, por parte del Estado, la promesa de ceder el Palacio de Exposiciones de El Retiro para que realizaran la que debía ser, tras la de 1925, la segunda Exposición colectiva de los "Artistas Ibéricos".

Ya el 27 de febrero, Guillermo de Torre realizaba las gestiones iniciales para organizar dicha Exposición colectiva de la SAI en Madrid, con la confianza de contar con el local del Retiro:

"... En efecto, me ratificó Prieto del Río (embajador de España en París) que ya estaba arreglado el asunto María Blanchard. Veremos si cumple ahora el marchante su palabra de traernos los cuadros a Madrid para la Exposición general de los Ibéricos esta primavera en el Retiro, donde les destinaríamos una o dos salas especiales..." (54).

En abril ya recibieron la noticia de que el local que se les había prometido, el Palacio de Exposiciones del Retiro, no se les concedería. Desde las páginas del periódico *Luz*, Manuel Abril denuncia esa operación contra la Sociedad de Artistas Ibéricos y no duda en mostrar su preocupación a que esos rumores se hicieran, finalmente, realidad, como así ocurrió de hecho:

"... Lo peor es que el local, con ser insuficiente y lastimoso, no está destinado sólo a Exposiciones de arte. Ahora en primavera se va a instalar allí una Exposición de arte (se refiere a la propia Exposición de "Artistas Ibéricos"). ¿Se va a instalar realmente? En caso de que sí ¿Va a tener que verse intervenida por un hospedaje imprevisto, heterogéneo y sin concomitancia con el arte?.

Quizás. Una entidad que necesita locales (de nuevo, se refiere sin mencionarla a la Sociedad de Artistas Ibéricos) ha solicitado éstos. Y ya con todo tiene la Exposición de arte proyectada y está temiendo que sus cuadros puedan no tener cabida...

La falta de un local es tan decisiva y grave, que Madrid no puede intentar ninguna obra de carácter seriamente cultural y encontrarse un poco al día en la vida universal de las artes de ahora, por eso: porque falta el edificio" (55).

A fines de año, Guillermo de Torre lamenta ese gran desengaño, al que no tardó en seguir, en verano, la definitiva puesta en el olvido de la revista *Arte*. De hecho, las prerrogativas que había gozado la Sociedad de Artistas Ibéricos en la capital se redujeron a la nada - en el mismo sentido, no se les volvería a ceder el local del Patronato de Turismo para celebrar Exposiciones individuales - y sólo mantenían, de cara al nuevo año de 1934, las esperanzas en organizar la Exposición de París:

"Ese mismo palacio del retiro nos fue negado a nosotros la primavera última, después de habérsenos concedido y tras una serie de maniobras que fuera largo y bochornoso contar. La Sociedad de Artistas Ibéricos, que ha acertado a realizar en el extranjero - Copenhague, Berlín - exposiciones con éxito incontestable, llevando fuera de nuestras fronteras la representación auténtica del arte español contemporáneo, no pudo exponer en Madrid... " (56).

La denegación del Palacio de Exposiciones del Retiro les hizo cambiar de estrategia. Puesto que parecía tan complicado "salir a Europa" - y, de hecho, también poder exponer en Madrid -, la Sociedad de Artistas Ibéricos ofrece a la Junta encargarse de traer arte moderno europeo a España. Si alguna cosa tenían clara los "Ibéricos", era que la inactividad representaba la muerte de su Sociedad, porque sería presa de la apatía que definía el ambiente cultural español de las últimas

décadas; así pues, en marzo o abril, envían a la Junta de Relaciones Culturales un documento donde plantean la nueva situación:

"... Estima la Sociedad que en las circunstancias actuales de España y del mundo entero, conviene proceder a la inversa de como se procedió hace un año: gestionar la celebración de Exposiciones de arte de otros pueblos antes de llevar fuera de España las Exposiciones nuestras.

La venta de obras de arte se encuentra actualmente en el mundo poco menos que en suspenso en lo que al mercado privado se refiere. Sólo puede gestionarse... la compra de algunas obras por los Estados de las naciones correspondientes donde las Exposiciones se celebran.

Si nosotros trajésemos a España Exposiciones de Arte de Alemania, o de Italia, o de Francia, por ejemplo, tendríamos con eso un doble beneficio: enseñar a los españoles el arte extranjero, arte que jamás viene a España, manteniendo de ese modo a España en una situación incomprensible de arrabal de la vida europea... y conseguir que las naciones referidas se encontraran más obligadas con nosotros cuando España quisiera llevar a ellas su arte.

Ya en la primavera pasada tuvimos muy adelantadas las gestiones para haber traído a Madrid una Exposición de Arte alemán que a la sazón estaba celebrándose en Berlín, pero no pudimos realizarlo por falta de local.

Por esto - y porque cualquier iniciativa de este tipo se estrella siempre en España contra la falta de local - han pensado y proyectado algunos arquitectos de nuestra Sociedad la construcción de un pabellón desmontable que pueda ser instalado en cualquier terreno y en cuantas ocasiones convenga. El tipo de esta construcción reúne todas las condiciones de seguridad, de luminosidad, economía y belleza..." (57).

Toda esta serie de circunstancias adversas para el funcionamiento de la SAI no haría sino aumentar según pasaban los meses, en paralelo con la peculiar evolución de la política española del momento, y suponía, en definitiva, una progresiva pérdida de poder de la SAI republicana. A

estos meses de creciente aislamiento se referirá Guillermo de Torre un par de años más tarde, en 1936:

"... Tras esas Exposiciones, un nuevo alto. ¿Sus causas? Complejas. En primer término, la actividad discontinua de los principales promotores, la falta de una dirección segura. Después, un lógico desánimo, producido en esos elementos al comprobar que sus esfuerzos dejaban de merecer, no ya el reconocimiento, sino hasta la simpatía, la adhesión cordial de los mismos artistas a quienes se intentaba favorecer. Finalmente, el convencimiento tácito y progresivo de que las bases 'ibéricas' habían sido mal establecidas.

En efecto, al ponerse la S.A.I. (sic) bajo el patrocinio de Relaciones Culturales, sus actividades, para encajar dentro de las ayudas aplicadas a la expansión de la cultura española fuera de España, habrían de proyectarse únicamente hacia el Extranjero. Esta expansión habría sido lógica si en España la vida artística interior estuviera resuelta con exceso y sus propios artistas fuesen hartos conocidos y admirados. Mas no siendo así, puesto que la mayor parte de ellos son desconocidos o infraestimados, ¿no sería más natural y congruente organizar exhibiciones dentro de nuestras mismas fronteras? Por otra parte, puesto que según el texto de sus manifiestos, los Ibéricos habían nacido para informar, allegar conocimientos, cubrir lagunas, formar la cultura artística del público, ¿no habría de cumplirse mejor esta labor actuando esencialmente de fuera adentro, importando antes que exportando?..." (58).

III.7.5. NOTAS

(1) La bibliografía que se puede consultar sobre Ismael González de la Serna comienza en el libro de Cesáreo Rodríguez Aguilera. *De la Serna*, Barcelona, Polígrafa, 1977, y en diversos catálogos que, con el título de *Ismael de la Serna*, se celebraron en la Sala Parés, Barcelona (nov.-dic. 1989); Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1990 y Galería Jalón, Zaragoza, 1994.

(2) Cfr. *Ismael de la Serna*, Banco de Granada, oct.-nov. 1976 y Galería Juana Mordó, Madrid, nov.-dic. 1976.

(3) Manuel Abril. "Exposición Ismael González de la Serna", *Luz*, Madrid, 21-II-1933.

(4) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep.E, Legajo R-746, Expediente 49

(5) Archivo General de la Administración, Serie Educación, Caja 1031.

(6) José María Marañón. "La Sociedad de Artistas Ibéricos. Exposición de Ismael González de la Serna", *Heraldo de Madrid*, 16-III-1933.

(7) Anónimo. "Exposición de Ismael González de la Serna en la Sociedad de Artistas Ibéricos", *ABC*, Madrid, 18-II-1933.

(8) Anónimo. "Exposición de Ismael González de la Serna", *ABC*, Madrid, 4-III-1933.

(9) *Arte*, Madrid, núm. II, jun. 1933.

(10) Manuel Abril. "Arturo Souto e Ismael González de la Serna", *Blanco y Negro*, Madrid, 5-III-1933.

(11) Ut supra (6)

(12) Anónimo. "Exposición de Ismael González de la Serna", *La Voz*, Madrid, 19-II-1933.

(13) Ut supra (6)

(14) Ut supra (10)

(15) Manuel Abril. "Exposición Ismael González de la Serna", *Luz*, Madrid, 21-II-1933.

(16) Manuel Abril. "El hombre de la calle, intelectual", *Luz*, Madrid, 25-II-1933.

(17) Ut supra (8)

(18) Gil Fillol. "La pintura sintética de Ismael González de la Serna", *Ahora*, Madrid, 16-III-1933

(19) Para la etapa parisina de Torres-García, el estudio más completo es Marie Aline Prat. "La période parisienne", en el catálogo *Hommage à Torres-García. Oeuvres de 1928 à 1948*; Galerie Marwan Hoss, Paris, mayo 1990, pp. 19-24.

(20) Cfr., Joaquín Torres-García. *Historia de mi vida*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 210.

(21) *Ibíd.*, p. 226.

(22) *Ibíd.*, p. 227 y ss.

(23) Sin embargo, el catálogo *Torres-García: estructura-dibuix-símbol*, Fundació Joan Miró, Barcelona, marzo-mayo de 1986, pp. 20 y ss. da como fecha de llegada el 15 de diciembre de 1932.

(24) Cfr., Enric Jardí. *Torres-García*, Barcelona, Polígrafa, 1987, p. 118.

(25) Los datos cronológicos de ambas exposiciones aparecen en el artículo Anónimo. "Exposición Torres-García", *ABC*, Madrid, 1-IV-1933.

(26) Anónimo. "Exposición Torres-García", *ABC*, Madrid, 2-IV-1933.

(27) Guillermo de Torre. "La pintura de Torres-García", *Arte*, Madrid, núm. I, sept. 1932, pp. 26-28.

(28) Juan Pérez de Ayala. "Álbum biográfico", *Maruja Mallo*, Gal. Guillermo de Osma, Madrid, oct.-dic. 1992, p. 79.

(29) Manuel Abril. "El arte en el Otoño de un mundo", *Blanco y Negro*, Madrid, 15-X-1933. El contraste del arte que presentaba el Grupo de Arte Constructivo respecto al resto de producciones de ese Salón de Otoño se puede apreciar con la lectura de los artículos precedentes de Manuel Abril. "El Salón de Otoño", *Blanco y Negro*, Madrid, 1-X-1933 y "Más sobre el Salón de Otoño", *Blanco y Negro*, Madrid, 8-X-1933.

(30) Cfr., Mario Gradowczyk. *Joaquín Torres-García*, Buenos Aires, Eds. de Arte Gaglianone, 1985, p. 43.

(31) A modo de indicación, porque la bibliografía sobre Torres-García es muy abundante, podemos remitir a *Joaquín Torres-García (1874-1949)*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, abril-mayo 1973, p. 32; también el texto de Tomás Llorens. "Raque de la Atlántida", en *Torres-García*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, junio-agosto 1991 e Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, sept.-nov. 1991, pp. 15-35.

(32) Anónimo. "Torres-García", *El Sol*, Madrid, 11-IV-1933.

(33) Manuel Abril. "El pintor Torres-García y su obra", *Luz*, Madrid, 8-IV-1933.

(34) Manuel Abril. "Exposición Torres-García", *Luz*, Madrid, 15-IV-1933.

(35) Anónimo. "El pueblo y el arte", *El Mundo*, Madrid, 16-I-1933.

(36) José Manaut Viglietti. *Las Bellas Artes en la Segunda República*, Ateneo de Madrid, 1-IV-1933.

(37) Anónimo. "En el Ministerio de Estado...", *La Vanguardia*, Barcelona, 26-I-1933.

(38) Anónimo. "La unión hace la fuerza. La asamblea de artistas", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, jun. 1933, pp. 2-3.

(39) *Ibíd.*,

(40) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep.F, Legajo R-746, Expediente 63

(41) Archivo General de la Administración, Serie Asuntos Exteriores, Caja 11031.

(42) *Ibíd.*,

(43) *Ut supra* (38).

(44) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep.E., Legajo R-746, Expediente 49

(45) *Ut supra* (39)

(46) *Ibíd.*,

(47) *Ut supra* (38)

(48) *Ibíd.*,

(49) Anónimo. "En la 'Gaceta' se publicó...", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, mayo 1933.

(50) Archivo General de la Administración, Serie Asuntos Exteriores, Caja 11261.

(51) *Ut supra* (38)

(52) *Ut supra* (42)

(53) *Ut supra* (39)

(54) Archivo General de la Administración, Serie Asuntos Exteriores, Caja 11031.

(55) Manuel Abril. "Le falta al arte en Madrid un salón oficial de exposiciones", *Luz*, Madrid, 1-IV-1933.

(56) Guillermo de Torre. "Carta de Madrid. Vejamen del Salón de Otoño", *Gaceta de Arte*, Tenerife, núm. 21, nov. 1933, p. 1.

(57) Ut supra (42)

(58) Guillermo de Torre. "Anales de los Artistas Ibéricos", *El Sol*, Madrid, 27-V-1936.

III.8. LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DURANTE EL BIENIO 1934-1935.

III.8.1. INTRODUCCIÓN

La nueva dirección política que adoptaría la Segunda República desde finales de 1933 debe ser entendida tanto como consecuencia de las acciones de los gobiernos de Azaña como del comienzo de un nuevo escenario de fuerzas en la vida española. En efecto, las mejores intenciones del primer bienio, p. ej. la Reforma agraria o las relaciones entre la República y el Estado, acabaron muchas veces en fracaso ante la falta de perspectiva real o de medios para haberlas sabido llevar a buen puerto. Esta serie de dificultades irresolubles que afectarían, en último término, al funcionamiento mismo del Estado y de la sociedad republicanos, han sido bien estudiadas por Ramón Tamames, quien ha resumido las diversas partes de ese laberinto del que, finalmente, no supo encontrar la salida la República de izquierdas y que permitieron el comienzo de una nueva etapa, más conocida como el Bienio Negro (dic. 1933-febr. 1936): "frecuentes alteraciones del orden público; conflictivas relaciones Estado-Iglesia; reforma inacabada del Ejército; tensiones regionalistas, especialmente en Cataluña; insuficiente aplicación de una Reforma agraria que tarda en ponerse en movimiento; falta de una política de pleno empleo, que produjo un distanciamiento entre el proletariado y el Gobierno; y, finalmente, una amenaza, ya seria ya latente, de autoritarismo de matiz derechista o fascista..." (1).

Respecto a ese último aspecto, el de la creciente influencia de las ideologías fascistas o protofascistas, se trata de un problema que, de hecho, había comenzado a gestarse desde los primeros días de la República, en 1931, con el auge del nacional-sindicalismo que lidera Ramiro Ledesma Ramos; la fundación, el 10 de octubre de ese mismo año, de las JONS (Junta de Ofensiva Nacional Sindicalista); o la aparición de publicaciones de extrema derecha como *Acción Española* (1931-1936) o *La*

Conquista del Estado (1931), en la que participan Ledesma Ramos y Ernesto Giménez Caballero.

Entre esos ataques que sufrió la República azañista se encuentra la sublevación militar del general Sanjurjo, agosto de 1932, cuya mayor consecuencia sería la actitud represora del Gobierno, que llegó a cerrar durante dos o tres meses, según los casos, diversas redacciones de periódicos, situadas tanto a la izquierda - *Solidaridad Obrera*, *Mundo Obrero* - como a la derecha, a publicaciones de las que se sospechaba, con razonables motivos para ello, que habían alentado la trama golpista, como *El Debate* y *ABC*.

Del mismo modo, y como afirma Raymond Carr, el fracaso del proyecto azañista, y de la propia República española como entidad histórica, se debió también a la total hostilidad que existió siempre entre unas fuerzas políticas y otras, que por lo habitual no carecía de ataques personales, que finalmente, haría imposible la convivencia:

"... Lerroux, el caudillo de la resistencia conservadora al socialismo creciente... se convirtió en el dirigente del mayor partido de las Cortes constituyentes. Azaña contemplaba a Lerroux y a sus radicales como gente moralmente desacreditada e intelectualmente anticuada; para los socialistas constituía el principal impedimento para poner en práctica medidas socialistas en una democracia burguesa. Los radicales se habían visto excluidos del gobierno Azaña. Para los conservadores, la República había caído en las manos sectarias de masones y marxistas..." (2).

Desde ese instante, la República apenas conoce momentos de tranquilidad, y en enero de 1933 se registran los acontecimientos de Casas Viejas, Cádiz, donde una ocupación de tierras por parte de los jornaleros acabará siendo aplastada por el Gobierno, que ordena la ejecución de todos ellos. De forma progresiva, el gabinete Azaña perdió

sus anteriores apoyos, incluso entre muchos de los intelectuales que en 1931 habían confiado en el mito de la República como nuevo amanecer, y entre los propios trabajadores, que consideraban poco decididas sus medidas, p. ej., respecto a la prometida Reforma agraria o a la política económica, al tiempo que las fuerzas opositoras de derechas ganaban en cohesión y agresividad; ante este cúmulo de circunstancias, en otoño de 1933 el presidente de la República, Alcalá-Zamora, considerando que el Gobierno no representaba ya la opinión mayoritaria de la sociedad española y que no había sabido cómo resolver los problemas urgentes del país, convoca elecciones generales para el 19 de noviembre de 1933.

La campaña electoral no devolvió la tranquilidad de la vida nacional sino, por el contrario, evidenció la radicalización que estaba comenzando a dominar al país; los enfrentamientos entre los estudiantes del FUE y los grupos de extrema derecha; la agresiva estrategia electoral que utilizó la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) a partir del viaje por Alemania de su líder, Gil Robles, y que siempre contó con el apoyo de Ángel Herrera, anterior editor del periódico *El Debate*; la fundación, el 29 de octubre de 1933, de Falange Española por José Antonio Primo de Rivera en un discurso en el madrileño Teatro de la Comedia, etc.; si a esto añadimos la decisión, por parte de los grupos de izquierda - socialistas y republicanos - de no concurrir como candidatura única en las elecciones, podemos explicar el resultado final de las urnas, que otorgaron el triunfo al centro-derecha, la CEDA y el partido radical de Lerroux.

La primera consecuencia fue que, durante todo el año 1934, el Gobierno estuvo compuesto por una mayoría radical en la que la CEDA intenta entrar, con un tono cada vez más exigente. En otoño, y en parte motivado porque finalmente Alcalá-Zamora aceptaba que varios miembros de la CEDA fueran nombrados ministros, se producía la primera reacción importante de algunos militantes de izquierda tras la derrota electoral y

ante las primeras decisiones del nuevo Gobierno, encaminadas a deshacer las medidas más progresistas que había adoptado el anterior gobierno de Azaña: la huelga de Asturias, el 5 de octubre, que adquiere carácter de revolución social por cuanto nombra su propio gobierno popular y se acaba convirtiendo en alzamiento armado; pese a todo, estaba abocada al fracaso ante el escaso respaldo que tuvo, si exceptuamos Cataluña y País Vasco, en otras regiones de España. En opinión de Paul Preston, las jornadas revolucionarias de Asturias no habrían sido, en el fondo, sino un intento por recuperar el núcleo energético de la República como ideal político:

"La decisión de defender el concepto de la República desarrollado entre 1931 y 1933 era la fuerza motriz de los acontecimientos de octubre de 1934..." (3).

La revolución asturiana no es sino el prólogo del enfrentamiento militar de 1936-1939; en aquélla aparecen, incluso, algunos de los protagonistas principales del alzamiento del 17 de julio de 1936, como los generales Franco y Goded, que fueron encargados por el Gobierno para aplastar la sublevación; por último, en las filas no conservadoras, la resolución de esta huelga armada alentó la necesidad de volver a unir fuerzas, la "solidaridad emocional" según Carr (4), constituyendo el primer paso hacia la creación del Frente Popular de 1936.

A lo largo de 1934, la clave de la situación política española se tiene que buscar, obligatoriamente, en la evolución interna de la CEDA, cuya naturaleza y objetivos terminarán por ser una de las causas principales del final de la República. Como se pregunta Carr acerca de la personalidad de José María Gil Robles, líder indiscutible de esa formación de centro-derecha:

"¿Era Gil Robles un 'fascista' dispuesto a destruir la democracia, o estuvo dispuesto a aceptar sus procedimientos a condición de que a él se le permitiese utilizarlos?" (5).

Como decimos, su evolución determina la propia biografía de la República; en un primer momento, hasta octubre de 1934, podríamos afirmar que optó por la primera de las dos alternativas, esto es, por conquistar el poder político desde dentro del propio sistema republicano, si bien todos sus contemporáneos estaban de acuerdo en que si la CEDA accedía al poder de la República, ya no se podría hablar de tal, puesto que sería una institución diametralmente opuesta a la razón de ser republicana; cuando, a finales de 1934 y según pasaban los meses de 1935, Gil Robles no obtuvo el poder que esperaba, eligió la segunda de las posibilidades, la destrucción de la democracia (6).

En octubre de 1935 el gabinete ministerial, que formaban radicales y cedistas, termina por romperse ante el descubrimiento de algunos escándalos económicos que acusaban de forma directa al Partido Radical y a sus principales dirigentes, como el del "straperlo", llamado así porque se trataba de una ruleta trucada que habían inventado dos extranjeros, Strauss y Perle, y que, pese a que estaban prohibidos los juegos de azar en España, lograron poner en marcha gracias a influyentes protectores, entre ellos un sobrino del propio Alejandro Lerroux; al mes siguiente, en noviembre, se le une el "escándalo Nombela", que hacía referencia a unos pagos ilegales que se habían realizado, desde el Partido Radical, con fondos de la República.

Estaba claro que los radicales no podían seguir en el Gobierno por más tiempo, por lo que Alcalá-Zamora se encontraba, como Presidente de la República, ante un dilema: convocar elecciones o entregar el poder a Gil Robles, de quien siempre había desconfiado como demócrata; se decidirá por la primera alternativa, y el 1 de diciembre de 1935 anuncia la convocatoria de nuevas elecciones, que tendrían lugar el 16 de febrero de 1936.

III.8.2. CULTURA Y ARTE EN ESPAÑA EN 1934-1935

"... Un lector se extraña de que nuestra Revista no tenga carácter político y manifiesta sus dudas respecto a la continuidad de vida y relaciones de nuestra publicación" (7).

Esta curiosa reseña aparecía en una de las cada vez más escasas publicaciones ajenas a la creciente politización que vivía España en los primeros años treinta, la sevillana *Letras*, y debemos considerarla todo un síntoma de la realidad española de esos años, cuyo mejor reflejo se halla en las revistas españolas de esa década. Su geografía presenta un doble nivel de lectura; por una parte, la distinción, a veces muy difícil de establecer, entre publicaciones estrictamente culturales - que seguían manteniendo como objetivo principal, y único a veces, la creación artística o literaria pura - y revistas comprometidas social y políticamente, que terminaron superando en número a las primeras; y, por otra, la estricta oposición que se estableció entre publicaciones de izquierda y de derecha, que habían comenzado unas hostilidades que no se detendrían con la guerra civil.

Entre las revistas específicamente culturales, en las que el arte o la literatura eran un fin en sí mismos y no un instrumento para comunicar contenidos sociales, se encuentran la tinerfeña *Gaceta de Arte* (1932-1936); la propia revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos, *Arte*, que sólo editó dos núms., en sept. de 1932 y en jun. de 1933; bajo un mismo título, *Art*, aparecieron dos publicaciones, en Barcelona y Lérida, siendo ésta última de mayor calidad; *D'ací i d'allà*, *Hoja Literaria* y *Quaderns de Poesía*, las dos últimas fechadas en 1935, también se producían en Barcelona; las empresas editoriales de Manuel Altolaguirre, *Héroe* (1932-1933) y *1616, English and Spanish Poetry* (1934-1935); *Caballo Verde para*

la *Poesía* (1935-1936), encabezada por Pablo Neruda; el *Almanaque Literario* 1935, que confeccionan Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y Enrique Salazar, y que contó con una extensísima relación de colaboradores (8); *El Gallo Crisis. Libertad y Tiranía*, que editó, desde Orihuela, cuatro núms. entre 1934 y 1935, y en la que destaca la participación de Miguel Hernández; *Los Cuatro Vientos* (1935), dirigida por Pedro Salinas, que sólo sacó tres números entre febrero, marzo y abril de 1933; la gaditana *Isla. Hojas de Arte, Letras y Polémica* (1932-36) o las sevillanas *Mediodía*, que reaparecía, *Letras. Revista Apolítica*, *Hojas de Poesía* y *Nueva Poesía*, todas ellas en 1935; podríamos concluir esta amplia relación con las madrileñas *Tierra Firme* (1935), que dirigía Enrique Díez-Canedo, o el almanaque que editó Cruz y Raya y que llevaba por título *El Aviso de Escarmentados del Año que Acaba y Escarmiento de Avisadores para el que Empieza*, que incluía, p. ej., originales fotomontajes y dibujos de Benjamín Palencia.

Dentro de esta línea debemos situar la que sería una de las actividades culturales más valiosas que se llevó a cabo durante la Segunda República: la compañía ambulante de teatro La Barraca, dirigida en su faceta literaria, la de selección de obras a representar y su puesta en escena, por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte, La Barraca logró vivir cinco años, entre julio de 1932 y agosto de 1937, y contó, como uno de sus principales atractivos - al menos, para los historiadores de arte -, con la participación de artistas como Benjamín Palencia, José Caballero, Ponce de León o Alberto Sánchez (9).

Como decíamos anteriormente, en realidad se hace muy difícil hablar de publicaciones o actividades asépticas en cuanto a su relación con los acontecimientos que vivía España por esos años, puesto que cuando no existía una declaración explícita de sus afinidades políticas, la propia relación de escritores acababa por definir éstas en uno u otro sentido.

De hecho, muchos de estos autores e intelectuales contribuían, de forma paralela, al auge de las publicaciones españolas de intención inequívocamente política, en las que nos detendremos a continuación.

Así, p. ej., entre los defensores del ideario conservador hallaban cabida las propuestas ultraderechistas y fascistas, como la madrileña *Acción Española* (1931-1936), la barcelonesa *Azor* (1932-1934), la última etapa (1931-1932) de *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero o los semanarios editados por Falange Española: *F.E.*, a partir de diciembre de 1933, o *Arriba*, desde el 21-III-1935, que tienen su mejor precedente en *La Conquista del Estado. Semanario de Lucha y de Información Política*; con una escasa tirada de 2.000 ejemplares (10), había sido fundado el 14 de marzo de 1931 por Ramiro Ledesma Ramos, quien definía el nuevo semanario como "profundamente nacionalista, profundamente revolucionario, social y subversivo". Quizás por esta exaltación vitalista, Ledesma llegó a respaldar algunas acciones de la CNT, como la huelga de Telefónica, en julio de 1931 (11), pese a lo cual siempre mantuvo el populismo demagógico de ultraderecha expresado en el manifiesto de su número inicial, que firman, entre otros, Ledesma Ramos y Ernesto Giménez Caballero:

"... Nos hemos desconexionado de los destinos universales... en todas partes se desmorona la eficacia del Estado liberal burgués... y los pueblos se debaten hoy en la gran dificultad de abrir paso a un nuevo Estado..." (12).

Otras intenciones y programa muestra una revista cultural orientada al pensamiento y a la literatura tan destacada como *Cruz y Raya*, dirigida por José Bergamín y editada desde el 15 de abril de 1933, que antepondría el mensaje del catolicismo a cualquier definición política; espléndidamente ilustrada por Picasso, Bores, José Caballero, Max Jacob y Benjamín Palencia, en sus 39 números tuvieron cabida escritores, filósofos y poetas de todas las generaciones que permanecían activas:

Ortega, Zubiri, Dámaso Alonso, Cernuda, Unamuno o Ramón Gómez de la Serna. Como afirma Rafael Osuna, "*Cruz y Raya* invitó a todos y este eclecticismo generoso, salpicado de su ferviente erasmismo y su talante intelectualista, la presenta como el ambiguo conglomerado que es a fin de cuentas" (13).

Finalmente, es muy destacable la actividad intelectual de algunos representantes de la extrema derecha que en esos mismos años publican libros como *Defensa de la Hispanidad* (1934), de Ramiro de Maeztu, o *El Arte y el Estado*, de Ernesto Giménez Caballero, en 1935.

El panorama es mucho más complejo, e interesante, entre las publicaciones de izquierda, en la que se también se pueden apreciar dos momentos, antes y después de 1933: en el primero se encuentran la decana *El Socialista*; *El Mundo Obrero*, órgano del Partido Comunista, de aparición semanal desde el 23 de agosto de 1930 y diaria desde el 14 de noviembre de 1931, *Nuestro Cinema*, o una revista mucho menos conocida como es *Sin Dios. Órgano mensual de la Atea, filial de la Internacional de Librepiensadores proletarios revolucionarios*, cuyo núm. 1 aparece el 12 de noviembre de 1932; en el segundo, en los meses previos al final del Bienio Rojo, se aprecia un incremento notable de esas publicaciones: las anarquistas *Solidaridad Obrera*, de la CNT, *Tierra y Libertad*, de la FAI, o *El Sindicalista*, dirigida por Ángel Pestaña, todas ellas en 1935; las socialistas, muchas gracias a la actividad de Andrés Saborit, ligado a Julián Besteiro, que dirige el diario *Democracia*, que sólo aparece entre jun. y dic. de 1935, y la revista *Tiempos Nuevos*, entre 1934 y 1935; *Noreste*, en Zaragoza (1932-1936), muy favorable a la producción poética de Alberti y a su revista *Octubre* (14); *Espartaco*, revista de las Juventudes Socialistas que apareció en 1934; *Claridad*, semanario favorable a la Izquierda Socialista de Largo Caballero; o *Política*, desde marzo de 1935, órgano de Manuel Azaña y su partido, Izquierda

Republicana. Mucho menos conocida es *Línea. Publicación quincenal de hechos sociales*, dirigida por Julio Just, cuyos únicos cinco núms. aparecen en Madrid entre octubre y diciembre de 1935. Cuenta con una brillante y muy extensa nómina de colaboradores, como Manuel Altolaquirre, César M. Arconada, José Bergamín, José Blanco Soler, Luis Buñuel, León Felipe, Lorca, Gabriel García Maroto, Luis Lacasa, Juan Negrín o Antonio Machado, además de ilustraciones de Bagaría, Maroto, Puyol, Robledano, Luis Quintanilla, José Caballero y fotomontajes de Miguel Prieto. Sin definir claramente su posición dentro de las formaciones de izquierda, sí pretendían erigirse en denunciadores de la política radical-cedista:

"... Los colaboradores de LÍNEA estiman que el momento social es de tal tensión que le impide colocarse en un plano teórico, en una actitud que podríamos llamar de 'madura reflexión'. Nuestro propósito es estar dentro de la realidad para seguir lo actual muy de cerca... LÍNEA quiere hacer visibles los bajos fondos de la vida social, desconocidos o disimulados hasta ahora..." (15).

Sobre todas ellas, que a veces han sido calificadas como de "rehumanización" por su voluntad de rechazar las teorías del arte por el arte y ocuparse de los problemas socio-políticos de España, destacan tres por su importancia: las madrileñas *Octubre* y *Leviatán*, y la valenciana *Nueva Cultura*.

En 1931, Rafael Alberti y María Teresa León eran pensionados por la Junta de Ampliación de Estudios para que estudiaran el teatro europeo contemporáneo, estancia que comprendió las ciudades de París, Berlín y Moscú, donde vivirían de diciembre de 1932 a febrero de 1933, meses en los que decidieron que su labor cultural debía orientarse a la acción social, muy ligada a las directrices del Partido Comunista de la Unión Soviética. El 1 de mayo de 1933, fecha en que se celebra la Fiesta del Trabajo, publican, junto a otros intelectuales y artistas proletarios, el

Adelanto de la Revista Octubre. Escritores y Artistas Revolucionarios, en el que destaca la declaración de principios sobre la que actuaría la revista *Octubre* en los seis núms. que editó entre junio 1933 y abril 1934:

“1°. OCTUBRE no es la revista minoritaria de ningún grupo. Es la revista de todos los escritores y artistas revolucionarios que quieran colaborar en ella. OCTUBRE no es, por ahora, el órgano oficial de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios, pero no es tampoco una disidencia...

2°. OCTUBRE acepta los puntos generales aprobados en el Congreso de la literatura revolucionaria celebrado en Kharkov (1930): a) Contra la guerra imperialista. b) Por la defensa de la Unión Soviética. c) Contra el fascismo. d) Con el proletariado.

3°. OCTUBRE, dentro del área nacional, no será nunca una revista de lucha irresponsable y desbocada... Nuestra labor consistirá en descubrir a los ojos de los jóvenes escritores y artistas las fallas y la caducidad del dominio burgués, y atraerlos hacia la causa revolucionaria.

4°. OCTUBRE será un exponente del desarrollo y desenvolvimiento de la literatura revolucionaria mundial. Al mismo tiempo dedicará una atención especial a la literatura y el arte de la Unión Soviética ya que en este país, triunfante el socialismo, los problemas y el desarrollo del arte siguen una marcha distinta.

Y 5°. OCTUBRE rechaza la afirmación de que el arte es un producto de una 'casta superior'..." (16).

Al mes siguiente comienza a editarse *Octubre* (17), que dedicaría los números 4 y 5 (oct. y nov. 1933) a celebrar el aniversario de la Revolución Rusa de Octubre, y que organizaría la que es, seguramente, la única muestra de arte comprometido que tuvo lugar en España antes de la guerra civil, la I Exposición de Arte Revolucionario, celebrada en el Ateneo madrileño en diciembre de 1933. En abril de 1934 se editaba el núm. 6, y último, de *Octubre*, publicación que ya era considerada por

entonces como un modelo a seguir en cuanto a los objetivos; de hecho, al mes siguiente comienza una nueva revista, *Leviatán*, que dirige el socialista Luis Araquistáin, y que podemos considerar entre las primeras reacciones ante la nueva situación política española, puesto que en las elecciones de noviembre de 1933 había ganado el centro-derecha.

Leviatán. Revista mensual de hechos e ideas, editaría 36 núms. hasta el mes de julio de 1936, con una orientación siempre ligada al pensamiento de Besteiro. La original denominación de la revista hallaba su justificación en la necesaria relación entre individuo y Estado:

"... ¿Por qué este monstruo, contrario al orden natural, le sugiere a Thomas Hobbes (1588-1679) el título de su famoso libro *Leviathan*? Acaso porque su leviatán, el Estado, es también un monstruo por su estructura y por su fuerza, superior a todos los hombres... Cuando la monarquía cayó en abril de 1931, la inmensa mayoría de los españoles se habían hecho republicanos. Así fue, en efecto. Pero si fue así, ¿cómo se concibe que a los dos años y medio, en las elecciones generales de 1933, una buena parte de esa mayoría nacional votara contra los republicanos más auténticos...?" (18).

Leviatán se consideraba heredera del propio pasado de Araquistáin, cuando éste había sido director del semanario *España*:

"... LEVIATÁN se reconoce, en efecto, continuador de *España*. Combatirá con el mismo ardimiento lo que entonces combatía *España*: la injusticia social, la ineptitud del Estado de clases y la falsedad de todos los sectores de la vida..." (19).

En 1935 ya resulta casi imposible hallar alguna publicación cultural que no esté implicada en la situación política del país y, junto a Madrid, Valencia fue una de las ciudades en donde antes existió esa simbiosis entre cultura y política, con la revista *Orto*, desde 1932; las

actividades de la Agrupación Valencianista Republicana; y, sobre todo, la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP), antes llamados Revolucionarios - primera sección de la francesa Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR) -, fundada bajo directrices comunistas, que estarían activos entre 1932-1933 y 1936. Entre sus logros destaca la organización de la Primera Exposición de Arte Revolucionario en el Ateneo madrileño, entre los días 1 y 12 de diciembre de 1933, muestra que más tarde fue llevada a Valencia: Fotomontajes de Josep Renau y Manuel Monleón, cuadros y dibujos de Castedo, Prieto, Darío Carmona, Ravassa, Bartolozzi, López Obrero, Fersal, Muñoz, Isaías Díaz, Climent, Pujol, Carreño, Carnicero, Yes, Galán, Pérez Contel, Rodríguez Luna, Cristóbal Ruiz y Alberto Sánchez, y esculturas de Pérez Mateo (20). Cuando las circunstancias sociales cambiaron, ya bajo un gobierno de centro-derecha, surge, de nuevo en Valencia, una de las publicaciones más representativas del momento: *Nueva Cultura, Información, crítica y orientación intelectual*, que editará 23 núms. entre enero de 1935 y octubre de 1937. Su orientación política, que logra la convivencia entre comunistas, socialistas y anarquistas, contaría con una nómina excepcional de colaboradores, tanto plásticos, como Josep Renau - uno de los fundadores de la revista -, Rafael Pérez Contel, Juanino Renau, Antonio Ballester o Francisco Carreño, Alberto, Ramón Gaya, Picasso, Timoteo Pérez Rubio, como escritores de la talla de Max Aub, Manuel Altolaquirre, Arconada, José Bergamín, Cernuda, Octavio Paz, Miguel Hernández, María Zambrano o Antonio Machado.

Nueva Cultura estaría plenamente identificada con las decisiones que se adoptaron, entre el 9 y el 14 de junio de 1935, en el Congreso Mundial de Escritores para la Defensa de la Cultura; de hecho, varios meses antes, en su núm. 1 de enero de 1935, exponía de forma clara cuáles eran sus intereses y objetivos:

"... Estamos con la España del intelectual angustiado, en medio de una sociedad mortalmente indiferente y hasta hostil que le deja

abandonado a sí mismo... (ese intelectual) afirma su voluntad de vivir su dignidad profesional, de luchar por la continuidad de la cultura humana y desarrollarla en nuevas formas y valores; de incorporarse como elemento vivo a las fuerzas que mueven el eje de la historia contemporánea...

Si necesitamos abrir nuestros ojos y nuestra mente, es porque necesitamos alumbrar nuestra acción. Porque sólo en la acción se da la creación y la realidad auténtica..." (21).

En las páginas de *Nueva Cultura* se produce, por parte de la redacción de la revista, un llamamiento al pintor y escultor Alberto Sánchez para que encaminase su arte hacia la denuncia social de las nuevas circunstancias que atravesaba el país y sus artistas (22); la contestación de Alberto no sería demasiado entusiasta (23), pero sí la de un joven artista, Antonio Rodríguez Luna, cuya carta permite apreciar cuál era el proceso, hacia un compromiso social y político, que se estaba manifestando en una gran parte de los artistas españoles durante ese año que sería el último anterior a la guerra civil:

"... Hace tiempo, y de manera muy particular desde octubre pasado, que creo haber visto claro lo que desde muchísimo tiempo ya luchaba en mi conciencia. Y es ello. ¿tenemos nosotros una posición justa ante el actual estado de cosas? No. Y no la tenemos desde el momento en que nuestra labor es anárquica y va dirigida a una minoría representativa de la decadencia burguesa. Nuestras obras no interesan a casi nadie: ha sido una especulación plástica sin ningún contenido humano... A nosotros nos pertenece el otro camino, el camino que nos haga vivos: el de la revolución... Lo principal es salvarnos como hombres... Hagamos un arte social con las amarguras, con las luchas y las ilusiones de los que diariamente se parten el alma en el campo, en las minas y en las fábricas..." (24).

La carta concluye con un nuevo llamamiento, esta vez por parte de Rodríguez Luna, a Alberto para que encabezara la nueva generación de artistas españoles comprometidos políticamente:

"... Mi solidaridad con los compañeros de Nueva Cultura, al pedirte que abandones esa posición de asceta cristiano, o de alquimista de las nubes y campos castellanos. Me uno a ellos para que hagas - ya que tu talento te llevará a hacerlo mejor que ningún otro - un arte para el pueblo; que te incorpores de hecho al nuevo arte fuerte y humano que ya se vislumbra..." (25).

Sin embargo, esta intensa actividad política de los medios de comunicación escrita apenas encontró correspondencia en las actuaciones a nivel artístico entre 1934 y 1935 las cuales, con alguna excepción, prefieren seguir en terrenos exclusivamente plásticos. Así, p.ej., en el País Vasco, mientras en Bilbao apenas podemos recordar que la Asociación de Artistas Vascos seguía en activo, en San Sebastián se puede apreciar una mayor inquietud, que se concreta en la Exposición colectiva de tres jóvenes valores: Balenciaga, Lekuona y Oteiza, celebrada en el Kursaal donostiarra en septiembre de 1934; para entonces, ya estaba funcionando, desde el mes anterior, "GU" - "nosotros", en euskera -, sociedad artística que formaban, entre otros, el arquitecto Aizpurúa, que pertenecía también al GATEPAC, los pintores Olasagasti, Cabanas, Tellaache, Carlos Ribera, o el intelectual Rafael Sánchez Mazas, que realizarían una Exposición y subasta de obras en julio de 1935; muchos de ellos acabarían engrosando las filas de Falange Española (26).

Barcelona se mostró especialmente activa en esos primeros años treinta, centrando sus actividades en un triple frente: GATCPAC, ADLAN - cuyos estatutos aparecen en noviembre de 1932 (27) - y la expansión del surrealismo, que contaba con muchos partidarios, como Ángel Ferrant, que realiza una Exposición de objetos surrealistas en la Galería Syra, en enero de 1933, patrocinada por ADLAN, que también reúne, en la misma

galería, obras de Calder; Planells, en la misma Galería, en nov. de 1933; en diciembre, Dalmau reúne la última producción de Salvador Dalí, y seis fotos de Man Ray, para inaugurar una nueva sala de exposiciones, la que pertenecía a la Llibreria d'Art Catalònia, y en la que expondría, pocos meses después, en abril de 1934, Rodríguez Luna; también durante 1934 André Masson visita Cataluña, se publica uno de los contadísimos ensayos españoles sobre arte moderno, como es *Teseo. Introducción a una lógica del arte*, por Eduardo Dieste (28), ADLAN organiza una destacada Exposición de Joan Miró; el GATCPAC muestra, en junio, los planos de Le Corbusier para la Barcelona futura; se estrena en Barcelona y Zaragoza la segunda película de Buñuel y Dalí, *L'âge d'or*; respecto a las exposiciones, el año se inaugura con la muestra de Antonio García Lamolla en la Galería Syra, y se clausura con una antológica, en la Sala Parés, de Pablo Gargallo, que había muerto ese mismo año.

En mayo de 1935 se mantiene esa tendencia de creciente resonancia del surrealismo, con las exposiciones que ADLAN organiza en Barcelona, en las Galeries d'Art Catalonia, de tres escultores, Ramón Marinel·lo, Jaume Sans y Eudald Serra, en marzo, y de Man Ray, en junio.

En Madrid, y aparte de las actividades que promovió la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1933, como las exposiciones individuales de Ismael González de la Serna y Joaquín Torres-García que ya hemos analizado; la fugaz aparición del Grupo de Arte Constructivo, encabezado por el propio artista uruguayo, en el Salón de Otoño; o la I Exposición de Arte Revolucionario, dic. de 1933, en el Ateneo, se mantiene el ritmo de y la naturaleza de las exposiciones de años precedentes, esto es, cada año los salones de Otoño, en 1934 otra edición de la Exposición Nacional de Bellas Artes y, como únicas notas interesantes, determinadas exposiciones individuales, como las de Manuel Ángeles Ortiz, en la Sociedad de Amigos del Arte, y Souto, en el Ateneo, ambas en febrero; la de Rodríguez Luna, en el Museo de Arte Moderno, en marzo de 1933, o, ese mismo año, la

conjunta de Pedro Sánchez y Jenaro Lahuerta en la Sociedad de Amigos del Arte; en 1934, Luis Castellanos realiza una Exposición de pintura "constructiva" en el Ateneo; en marzo de 1934 se celebra una Exposición de Gargallo en el Museo de Arte Moderno, donde también, en mayo, Gabriel García Maroto - que había regresado de América - muestra los trabajos artísticos que estaba promoviendo en sus Escuelas mejicanas y cubanas, titulada Seis años de Acción Artística en América, 1927-1934. A finales de 1935 se organiza la sección madrileña de ADLAN, formada, principalmente, por Guillermo de Torre, Norah Borges, Moreno Villa y Ángel Ferrant, que acababa de regresar de Barcelona. Como local de exposiciones tendrán el Centro de la Construcción, y antes de que comience 1936 habían realizado muestras individuales de Moreno Villa, Ponce de León, Luis Quintanilla o de García Lamolla, ésta última acompañada por una conferencia de Manuel Abril.

En el resto de España podemos destacar, además de las actividades que se estaban llevando a cabo en Valencia, que ya hemos comentado, la creación en Sevilla de un Frente Antifascista (1934), que organiza una Exposición de carteles, o el escándalo que supuso la muestra colectiva del joven Pepín Caballero, Lorca, Valdemoro y José de la Puente en el Ateneo Popular de Huelva, que sólo pudo permanecer abierta un día, el 26-VI-1932; por encima de estas apariciones más o menos accidentales, destaca la solidez que mostró el núcleo de Santa Cruz de Tenerife, donde la revista *Gaceta de Arte* (1932-1936) alienta una actividad sobre todo orientada hacia el surrealismo: en mayo de 1933, se organiza la primera exposición individual del también canario Óscar Domínguez, siendo éste uno de los protagonistas de los actos que se llevarían a cabo durante el año 1935, todos ellos en homenaje de André Breton, su esposa Jacqueline Lamba y Benjamín Péret, que permanecieron un tiempo en el archipiélago, como la Exposición de objetos surrealistas y, en mayo, la importante Exposición surrealista, que contó con obras de los españoles Picasso, Miró, Dalí y Oscar Domínguez, y de otros como Hans Arp, Max Ernst,

Magritte, Oppenheim, Tanguy, Marcel Duchamp, Giacometti o Hans Bellmer, entre otros.

Por último, no podemos olvidar que la relación entre el arte contemporáneo que se hacía en España y el del resto de Europa quedó, por lo general, bastante limitado a las exposiciones individuales de Benjamín Palencia o Maruja Mallo en la Galerie Pierre, ambas en 1932, o la estancia en 1935 y 1936 en diversas capitales europeas de los valencianos Pedro de Valencia,seud. de Pedro Sánchez, y Jenaro Lahuerta, que aprovecharon para celebrar exposiciones en París y en la Casa de España en Bruselas, ésta última del 24 al 30 de junio de 1935, en la que presentaron 42 dibujos y acuarelas equitativamente repartidos (29).

Por encima de estas presencias individuales destaca, también en 1935, la Exposition Peinture et Sculpture, muestra colectiva que celebraba la inauguración del Colegio de España en la Ciudad Universitaria de París y que reunió el mejor arte español contemporáneo: María Blanchard, Bores, Gris, Picasso, Miró, Julio González, Dalí o Gregorio Prieto, entre otros. Precisamente hacia el exterior de España es donde había decidido limitar su actuación la propia Sociedad de Artistas Ibéricos entre esos años 1934 y 1935, como veremos en el apartado siguiente.

III.8.3. ACTIVIDADES DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN 1934 Y 1935

III.8.3.1. LOS PROYECTOS DE ORGANIZAR EXPOSICIONES DE ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO EN EL EXTRANJERO

Ese primer momento de debilidad en el seno de la Sociedad de Artistas Ibéricos coincide con el final del llamado "bienio reformador" o "bienio rojo", si bien quizás sería más adecuado no hablar de coincidencia. El mayor inconveniente de la SAI, o de lo que se pensaba en parte del arte español que representaba la SAI, fue verse asociada no a

la República como forma de gobierno sino a una República determinada, a la de izquierdas, de modo que, cuando a fines de 1933 las elecciones dan el triunfo al centro-derecha, la SAI no puede evitar ser arrastrada y parece quedar relegada a un muy segundo término. No es de extrañar que, pocos meses más tarde, en marzo de 1934, cuando con la cercanía de la Exposición Nacional de Bellas Artes, se comunicó a los miembros de la Sociedad de Artistas Ibéricos que, al contrario de lo que había sucedido en la edición de 1932, no tendrían representación en el Jurado de Admisión, Manuel Abril no duda en poner en antecedentes al recién nombrado ministro de Instrucción Pública, Salvador de Madariaga (30), en quien confiaba por su trayectoria intelectual:

"... alguien que dice ser de nuestra España hizo en creer en París al director del Juego de Pelota, que nuestra Exposición era endeble, sectaria, insignificante, y que pondría en ridículo, por tanto, al Museo francés si la albergaba. Había pasado también esto otro: que aquí, en el ministerio, varias presiones de idéntico carácter habían hecho creer al entonces director de Bellas Artes, D. Ricardo Orueta, que allá en Francia esperaban otra cosa, una Exposición de otro tono. Que procedía, por tanto, tutelar a los Ibéricos y, más que tutelarlos, reducirlos.

Ante nuestra dimisión y ante nuestros alegatos, creyó necesario Orueta pedir explicaciones al director del Juego de Pelota, a fin de que éste dijera, de un modo taxativo, si quería, en efecto, una Exposición tipo corriente o quería una Exposición de cierto tipo. El Sr. Dezarrois contestó concretamente que quería tan sólo el 'art vivant' de la España contemporánea...

¿Cuál era nuestro delito para la enemiga (Nota: Se refiere a Margarita Nelken, como veremos más adelante) de 'los otros'? No el ir contra ellos - no hemos ido nosotros contra nadie - sino, pura y simplemente, el que nuestra Exposición no iba a ser - como siempre - "de los otros".

Porque de eso nos dolemos, sr. D. Salvador de Madariaga: no de que exista quienquiera y haga el arte que le plazca, sino de que ese sector

que no es el nuestro pretenda ser el único y prevalecer sobre los otros, excluyéndolos.

Eso que se intentó hacer cuando el sr. Orueta ocupó la Dirección de Bellas Artes, y que - no por culpa suya - se consiguió parcialmente, adquiere en estos momentos franco y deliberado vigor de hostilidad al suprimir - como acaba de hacerse - la representación de nuestra Sociedad en la Exposición Nacional de Bellas Artes, representación que nos fue concedida en la Bienal pasada y que ahora se nos quita sin explicación ni alegato...

¿No vamos a poder nunca arrancarnos de encima del alma y de encima de la historia ese oprobio sempiterno de que todo un arte ilustre que eleva el nombre de España por el mundo haya de ser en España vejado, vilipendiado, perseguido, desacreditado siempre por toda clase de medios y por los Poderes mismos?.

Ese es el grito de ahogo y dolor patrio que elevamos a V.E., tan conocedor de psicologías nacionales" (31).

No obstante, la Sociedad de Artistas Ibéricos reanudaba, ahora con un Gobierno republicano más conservador, sus conversaciones con las autoridades artísticas para que se les permitiera organizar nuevas exposiciones de arte español contemporáneo por Europa. Para ello, envían su nuevo programa de actividades, que se acompaña al balance de los años 1932-1933. En el documento, que firman Manuel Abril y Luis Blanco Soler el día 25 de junio, se destacan estos contenidos:

"... D E S E A R Í A M O S (sic) continuar durante el ejercicio 34-35 el ciclo de Exposiciones llevando nuestro arte a Italia, Zurich y París. Creemos bastante fácil extender la tournée a Bélgica y Holanda, pero no podemos asegurarlo de antemano por no estar iniciadas aún las gestiones correspondientes en estos países.

NOTA: Las exposiciones de este nuevo ejercicio serían enriquecidas con una colección amplia, aunque selecta, de dibujos y grabados... que ofrecen la ventaja de un fácil transporte.

NUEVA NOTA: El abajo firmante, Manuel Abril, quisiera unir al proyecto... un plan de Conferencias - que detalla en pliego aparte - y en las cuales fundiría tres diferentes materias que entre sí se complementan:

1°. Una historia del arte contemporáneo español desde Zuloaga y Sorolla hasta la fecha...

2°. La aportación del siglo XX a las artes plásticas, asunto que va a desarrollar el autor en un curso de la Universidad de Verano de Santander en el próximo Agosto, y

3°. Un mapa espiritual de España, desarrollado por el autor, en libro aún inédito.

Con ello, la acción de España en el arte contemporáneo quedaría patentizada en relación con los dos polos de referencia complementarios: la visión total de la idiosincrasia española; la visión universal de los valores artísticos de hoy día... mucho agradeceremos que... nos ofrecieran su ayuda para realizar nuestro plan de exposiciones y conferencias anteriormente indicado..." (32).

La Junta estuvo de acuerdo, en un principio, con patrocinar ese segundo ciclo de exposiciones, por lo que pidió un cálculo económico de las actividades a la Sociedad de Artistas Ibéricos, que ésta considera en 12.000 a 15.000 ptas. los costes de los certámenes inicialmente previstos, en Italia, Zurich y París, añadiendo que "como la organización en tournée permitirá algunas economías en viajes y transportes, llegamos a la conclusión de que habrán de bastarnos veinticinco mil pesetas para todo el recorrido de Italia y de Suiza y posiblemente el de París..." (33).

Tras el verano, en el que se paralizó cualquier proyecto, los miembros de la Sociedad de Artistas Ibéricos establecen los primeros contactos con diferentes centros de esos tres países europeos, gestiones que corren a cargo de Guillermo de Torre, Timoteo Pérez Rubio y Manuel

Abril. Así, la embajada de España en Roma es la primera en contestar, el 11 de septiembre, en este caso a una carta previamente remitida por Pérez Rubio:

"... El resultado de mis primeras averiguaciones es que el Palacio de Exposiciones, en Via Nazionale, no estará libre hasta otoño de 1935. Ahora está ocupado por la Exposición de la Revolución Fascista, y en la primavera del 35 lo ocupará la Bienale d'Arte. De todos modos, habría que hacer desde ahora la petición, para evitar que algún otro país se nos adelante...

La idea es excelente y la considero un gran acierto. Por unos motivos u otros, España está demasiado ausente de Roma. Una persona que conoce mucho los gustos de aquí, me dice que "niente Ottocento", que en Roma sólo puede interesar o una Exposición retrospectiva o las manifestaciones más recientes..." (34).

Por su parte Guillermo de Torre se pone en contacto, en ese mismo mes de septiembre, con Zurich y La Haya, con el mismo objetivo de poder contar con locales para la Exposición. Desde Zurich, la Sociedad Suiza de Amigos de España, Portugal y de la América Latina, contesta a la Sociedad de Artistas Ibéricos:

"... En una primera conversación que mantuvo uno de los Sres. de la Junta directiva con el Director general de la Kunsthaus, Sr. Jöhr, estarían dispuestos a que se efectuase esta Exposición únicamente bajo ciertas condiciones, que son: La Dirección de este museo quiere saber de qué artistas se trata y cuántas son las obras que piensan exponer. Desde luego no deben hacerse Vds. muchas ilusiones en lo que afecte a la venta, pues esta Exposición podría dar algún resultado únicamente haciéndola en otros puntos, p.e. (Viena, Berlín, Munich, etc.). En cuanto al apoyo moral que Vds. solicitan de nuestra Sociedad pueden contar con él; tocante al tema financiero, lo único que estaría a nuestro alcance sería abonar una u otra conferencia en español que se hiciesen en nuestra Sociedad relacionadas con dicha Exposición..." (35).

Por último, desde La Haya (Holanda), el 30 de septiembre contestan a De Torre en los siguientes términos:

"... Visité ya hace unos días a los de 'Pulchri Mundi'; uno de la Junta me confirmó que estaban dispuestos a ceder sus locales para exposiciones de entidades extranjeras sin pedir alquiler... Pueden Vds. contar con las salas y con el apoyo de la Sociedad 'Holanda-España' y de la 'Asociación de profesores de españoles y de hispanistas titulados'.. En cuanto a la fecha, no importa mucho con tal de que sea antes de abril... además me parece muy posible e indicado celebrar la Exposición también en Amsterdam y en Rotterdam, porque el interés por el arte es muy grande aquí..." (36).

Mientras tanto, la Sociedad de Artistas Ibéricos retoma las conversaciones con André Dezarrois para celebrar la Exposición en París. Pese a que la situación había quedado solucionada en verano de 1933 (37), un año después no se había avanzado absolutamente nada en los preparativos, debido a que nadie comunicó a Dezarrois que, después de todas las intromisiones, serían los Artistas Ibéricos los encargados de organizar la Exposición. Desde luego, los cambios sufridos por la situación política española durante esos meses habían resultado decisivos para aplazar el proyecto, de modo que en octubre de 1934 Dezarrois estaba decidido a no celebrar esa Exposición y sólo la oportuna visita de uno de los miembros del comité de la Sociedad de Artistas Ibéricos, el arquitecto Luis Blanco Soler, enderezó de nuevo la situación, aclarando los malentendidos entre los Artistas Ibéricos y el propio Dezarrois y, en última instancia, permitiendo sentar las bases de la Exposición celebrada, en febrero de 1936, en el Museo del Jeu de Paume.

Las circunstancias de esa decisiva entrevista, en la que había una referencia clara a la situación política de España en esos momentos - en octubre de 1934 el predominio radical en el gobierno da paso a un

tetrapartidismo, que dura hasta diciembre de 1935, compuesto por radicales, cedistas, agrarios y liberaldemócratas -, son narradas con todo detalle por Blanco Soler:

"Amigo Abril: aunque por las noticias que leo en la prensa de hoy no estarán Vds. con ánimo de ocuparse de nuestras contumacias ibéricas, deseo dar a Vd. cuenta de mi entrevista con Dezarrois... me recibió con verdadero desabrimiento muy cerca de la grosería. El comienzo de la entrevista fue tan deplorable que tuve que hacer (no sin gran esfuerzo, que brindo a los ibéricos) un acopio de resignación y buenas maneras para no echarlo todo a perder...

Puso verde a Orueta (anterior Director General de Bellas Artes); dijo que Chicharro era un imbécil y además un mal pintor; que teniendo fijada la fecha de la Exposición, el local preparado, etc., los cuadros no llegaron y nadie, oficial ni particularmente, le había dado razón ni excusa alguna...

Le dije que deploraba todo lo ocurrido pero que yo no había ido a saludarles para escuchar reproches, justificados sin duda, pero ajenos a la gestión de los ibéricos... La conversación cambió de tono radicalmente y llegó a ser de una cordialidad tan injustificada como su primera actitud.

Convinimos, en principio, los siguientes puntos que yo sometería a la aprobación de Vds.

1°. Los Ibéricos dirigirán una carta al Sr. Dezarrois deplorando lo ocurrido y haciéndole constar que no tienen la menor responsabilidad en todo lo pasado...

2°. La Exposición se celebraría en marzo-abril o en noviembre de 1935, ya que no es posible en otra fecha por estar comprometido el local.

3°. Tendrá que ser de concepto más amplio... (ya sabe V. cuáles son: desde Zuloaga, etc.) y seleccionando mejor la obra de algunos autores.

4°. Los gastos se repartirán del siguiente modo:

M. de Beaux-Arts: local, gastos generales y, si es posible, los carteles.

Ibéricos: envío y retorno de las obras, catálogo, publicidad pequeña y, si no lo abona el Ministerio, los carteles.

Desea también Dezarrois que la carta a que antes me refiero, sea completada con otra, a ser posible de Mamblas... o de quien represente a la Junta de Relaciones Culturales, diciendo que la labor que realicen los Ibéricos se hará bajo el patronato, o asistidos por la Junta, a fin de dar al asunto el carácter oficial que considera Dezarrois indispensable..." (38).

Con toda esta información acerca de las posibilidades reales de planificar esa serie de exposiciones por Europa, la Sociedad de Artistas Ibéricos envía a la Junta, en una operación idéntica a la realizada en octubre de 1931 (39), un documento - fechado el 12 de octubre de 1934 - en el que se indican las gestiones con La Haya, Zurich, Italia y París arriba indicadas, al tiempo que, ajustándose a las fechas disponibles, propone el siguiente calendario: los meses de diciembre de 1934, enero y febrero de 1935, los "Ibéricos" acudirían a Bélgica y Holanda; en marzo y abril, a París; en mayo y junio, se podría intentar exponer en Munich, aunque el propio documento lo califica de "problemático" (seguramente, por las pésimas relaciones entre el nazismo y el arte moderno o por la misma realidad política alemana); en verano, la muestra recorrería Zurich y algunas ciudades italianas; por último, en otoño de 1935 se inauguraría la Exposición en Roma (40).

Pese a que pudiera parecer mucho más complicado organizar todas estas exposiciones, resultaba menos costoso - en cuanto a seguros y transporte - aprovechar un mismo envío y mostrarlo por diversas ciudades que reclamar las obras a España para, días más tarde, volver a iniciar todos los trámites con motivo de la siguiente Exposición; al mismo

tiempo, el carácter itinerante de esta muestra de los Artistas Ibéricos cumplía la función primordial de que un mayor número de personas pudiera conocer el arte español contemporáneo y, por qué no, también la validez de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Algunas semanas más tarde, el 3 de noviembre de 1934, en un nuevo documento enviado a la Junta de Relaciones Culturales, el comité de los "Ibéricos" detalla al máximo todas las cuestiones referentes a la que parecía inminente nueva andadura por Europa:

"Vamos a puntualizar, en lo posible, los planes de Exposición que ya hemos presentado a la Junta.

ITINERARIO

El más factible por el momento:

París - Bruselas - La Haya - Amsterdam

NOTA.- Si llegaran a buen término las negociaciones que ya ha tomado como cosa propia Don Ramón Pérez de Ayala... podría también realizarse nuestra Exposición en Londres.

OTRA NOTA.- De convenir más al ultimar las gestiones, ya iniciadas y todas ellas en trámite podría el itinerario anterior ser sustituido por éste.

París - Zurich - Roma y quizás alguna otra población de Italia.

PRESUPUESTO

Calculando que las exposiciones de ahora tengan un volumen aproximado al de las anteriores de Copenhague y Berlín y que la duración del ciclo total sea de tres a cuatro meses tendríamos:

Transportes (ida y vuelta) 10.000 Pts.

Viajes y estancia 6.500 "

Catálogos (cuatro distintas

ediciones para las exposiciones

respectivas 4.000 "

Propagandas, fotos, seguros..... 5.500 "

TOTAL 25.000" (41).

En el mismo documento se ofrece a la Junta de Relaciones Culturales una extensa relación de aquellos artistas que pertenecían, según los criterios de la SAI, al "art vivant" (sic) español y que, por lo tanto, podrían tener representación en la Exposición de París:

"Precursores y retrospectivos: Beruete, Echevarría, Regoyos, Iturrino, acaso Zuloaga, determinadas obras de los Zubiaurre y posiblemente Hermoso.

Autores actuales de l'art vivant español pertenecientes al grupo moderado, casi clásico: Solana, Arteta, Vázquez Díaz, Sunyer, Aguiar, Togores, Pérez Rubio, Valverde, Souto, Valbuena, Frau, Juan Luis, Piñole.

Avanzada de París y Madrid: Picasso, Juan Gris, Miró, Dalí, Pruna, Ismael de la Serna, Benjamín Palencia, Flores, Climent, Junyer, Prieto, Rodríguez Luna, Ponce de León, Angeles Santos, Mateos.

Jóvenes también en cierto modo pertenecientes a un neoclasicismo, pero de otro estilo más primitivista: Pedro Sánchez, Jenaro la Huerta, Rosario de Velasco, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Norah Borges, Andreu, Maruja Mayo (sic).

Escultores. De permitir el presupuesto algún pequeño envío de escultura, invitaríamos a Victorio Macho, Angel Ferrant, Alberto, Gargallo, Pérez Mateo y tal vez algún catalán..." (42).

La lista fue recibida con bastante aceptación, y sólo se registraron algunas reticencias, como las que formula el 29 de noviembre de 1934 uno de los vocales de la Junta, el historiador de arte Francisco J. Sánchez Cantón, y que sería nombrado subdirector del Museo del Prado en 1935:

"... Anglada, Benedito, López Mezquita, Chicharro, Sotomayor, Mir y Viladrich, al lado de Zuloaga, los Zubiaurres (sic) y Hermoso, pueden dar una nota bastante cabal de la Pintura ya consagrada oficialmente y que en amplios sectores de la opinión culta tiene la máxima fama... constituyen el fondo obligado sobre el que pueden destacar las realidades y las promesas de las generaciones sucesoras.

Aunque para éstas la lista es más pródiga, sin embargo, convendría no olvidar nombres como Cossío, Ucelay, Moreno Villa y Picavia.

Es explicable que, por el coste del transporte, sea exigua la lista de escultores; pero, tal vez, convendría no prescindir, entre los consagrados, de Capuz y de Barral, y entre los "nuevos", de Almela y de Mallo.

La permanente y el Pleno de la Junta decidirán lo más oportuno" (43).

En efecto, pocos días más tarde, el 29 de noviembre, la Junta de Relaciones Culturales acordaba otorgar la subvención solicitada por la Sociedad de Artistas de Ibéricos, 25.000 ptas., eso sí, "con las observaciones hechas por el sr. Sánchez Cantón respecto a la organización de las exposiciones proyectadas" (44).

El año 1935 empezó para la SAI como había concluido el anterior, esto es, con la preparación de las exposiciones en Europa. El 15 de enero será Dezarrois quien escriba a Manuel Abril para discutir los términos de la Exposición de París, volviendo a insistir en la necesidad de que la Junta, como símbolo de los organismos estatales, colaborase en dichas tareas, al tiempo que sugería algunas líneas maestras de la futura Exposición, como el reservar salas individuales a Zuloaga, Solana y Picasso:

"... Mon programme n'a pas varié; voyez mes anciennes lettres: Cent cinquante à deux cents toiles des meilleurs artistes et des tendances les plus saines; de l'art moderne, de l'art vivant, mais aucune exclusive

outrancière. Trois salles particulières: Zuloaga à un bout, Picasso à l'autre, et puis Solana, dont j'aime le génie contrasté, tout à fait inconnu ici.- La date? Malheureusement, je ne suis plus libre ce printemps ayant sur les bras, à Paris, une exposition belge, une très importante exposition italienne, et à Bruxelles, le pavillon français. Ce en pourrait être qu'à la rentrée, après le 20 Novembre. Bonne saison d'ailleurs, quand la saison recommence. Au printemps, les amateurs et le public ont trop d'expositions qui les sollicitent..." (45).

Así pues, tendría que pasar casi un año hasta poder iniciar los preparativos de esa Exposición; mientras tanto, la Sociedad de Artistas Ibéricos mantuvo las conversaciones con otros centros culturales europeos; desde La Haya, no recibía mejores noticias por parte de J.M. Doussinague, embajador de España, en carta del 5 de febrero:

"... contesto a Don Guillermo de Torre manifestándole mi deseo de recibir instrucciones de V.E. (Ministro de Estado) con objeto de que cuanto hay de hacerse se realice por conducto del Ministerio de Estado.

Estimo que en lo posible sería muy de desear que tal Exposición se realizara el mes de agosto, en el que tendrán lugar las fiestas del Centenario de Lope de Vega, que habrá de celebrarse en Holanda con un grupo de actos... cuya preparación se va adelantando ya. El Museo Municipal de Arte Moderno de Amsterdam estaría en principio dispuesto a proporcionar locales por aquellas fechas..." (46).

El tono general dilatorio de la carta presagia lo que, finalmente, sucedió: que no se volvió a mencionar la posibilidad de exponer en La Haya. De todos los proyectos anteriores, planteados desde 1931, sólo quedaba en pie el de París, y tampoco era seguro que llegaría a concretarse, puesto que si el primer contacto del año 1935 entre Dezarrois y la República se había producido el 15 de enero, el siguiente no tendría lugar hasta el 28 de mayo, cuando el Presidente de la Junta de Relaciones Culturales, el vizconde de Mambblas, reanude las conversaciones

y decida actuar como intermediario entre la Sociedad de Artistas Ibéricos y el Museo Jeu de Paume (47), cuyo director era, como sabemos, el propio André Dezarrois.

La respuesta por parte de Dezarrois se produce tres días más tarde, el 31 de mayo, y en ella se indica que, una vez más, habría que retrasar la fecha de la posible Exposición de arte español contemporáneo; es la primera ocasión en que se plantea la fecha definitiva, febrero de 1936 (48). Desde Madrid, el vizconde de Mamblas dispone todo, el 6 de junio, para no dejar pasar esta nueva oportunidad, quizás la última, habida cuenta la situación de creciente tensión que se vivía en España:

"... j'ai convoqué mes amis Abril, Blanco Soler et Pérez Rubio... Nous sommes tout à fait d'accord sur la nouvelle date que vous nous proposez: 'après le 15 Janvier' et vous pouvez compter sur nous pour cette époque... Je suis sur que les "Artistas Ibéricos" qui ont de la compétence et du gout feront quelque chose d'intéressant: et vous trouverez en eux des collaborateurs pleins de comprehension intelligente..." (49).

Por su parte, en los meses siguientes se margina a la Sociedad de Artistas Ibéricos, que no es informada de la marcha de los acontecimientos de modo que, ya muy avanzado el verano, el 9 de agosto de 1935, Manuel Abril recibe noticias pesimistas acerca la viabilidad de la Exposición de París, que le hacen afirmar:

"... ni veranear se puede con estos dichosos Ibéricos. Me determino a escribirle y a llevar a su veraneo (del vizconde de Mamblas, Presidente de la Junta) cuestiones del Ministerio porque no hemos tenido contestación ninguna de Monsieur Dezarrois y estamos algo intranquilos... como la estancia por allí (por París) de Margarita Nelken - iniciadora de las perturbaciones la otra vez - nos inquieta, creemos que sería cosa de aclarar la situación..." (50).

Hoy en día, apenas conocemos algunos datos sobre la vida y personalidad de Margarita Nelken, si bien en los años de la República fue una de las mujeres que tuvieron una actividad más destacada. Nacida en Madrid en 1896 y muerta en el exilio mexicano en 1968, fue diputada socialista por Badajoz durante las tres legislaturas republicanas, defendiendo las posturas de Largo Caballero. Como escritora, podemos mencionar *Glosario (Obras y Artistas)* (51) y, en lo que se refiere a su pensamiento político, muy imbuido de feminismo, *La condición social de la mujer en España* (52). Muchos años antes de esta dedicación a la política había sido alumna del pintor Eduardo Chicharro y había llegado a exponer en el Salón de Otoño parisino. Al mismo tiempo, escribe sobre arte desde los 15 años, primero en *The Studio* y *Le Mercure de France* y, más tarde, en *Blanco y Negro*.

Su posición en la cúpula de la política artística española se debe, sobre todo, a su estrecha relación con los Museos del Prado - donde fue durante quince años la encargada de los Cursos que celebraba el Museo - y de Arte Moderno, en donde formó parte del Patronato desde 1931 hasta 1936 (53). La ocasión concreta en que se opuso a que el Estado se gastara el dinero en una entidad como la Sociedad de Artistas Ibéricos la tuvo cuando, en mayo de 1933, la "Gaceta" publicaba una nota del Ministerio de Instrucción Pública donde se la nombraba como uno de los miembros del comité encargado de organizar la Exposición de Arte Español Contemporáneo en París. Parece ser que esta oposición interna a los proyectos de la SAI fue la que obligó a dilatar durante años la realización de la Exposición en la capital francesa.

Desde las instancias ministeriales tampoco se realizó ningún esfuerzo especial para solucionar la incertidumbre que expresaba Manuel Abril en agosto, puesto que, en fecha tan avanzada como era mediados de octubre de 1935, Dezarrois tampoco sabía la contestación de los Artistas

Ibéricos, llegando a pensar que no estaban interesados en participar en dicha Exposición (54).

Mientras tanto, en Madrid, el Comité de Artistas Ibéricos estaba a punto de dar por perdidos todos los esfuerzos que, no conviene olvidar, habían comenzado desde el momento mismo de su reaparición, en otoño de 1931. El artículo que envía Manuel Abril a *Blanco y Negro* el 27 de octubre no puede ser más explícito a este respecto:

"Creo que se está perdiendo lamentablemente el tiempo. Lo pierde la Asociación de Pintores y Escultores y lo pierden los artistas españoles.

Yo, como crítico o cronista, no hablo ni hablé jamás en nombre de la Sociedad de Artistas Ibéricos... advertiré que yo no soy ya de los Ibéricos más que una especie de albacea... Yo voy a realizar lo mejor que pueda los empeños pendientes de la referida Sociedad y voy después a desatenderme.

Esta es mi presente actitud, porque creo que hoy los Ibéricos, tal y como están y obran, no valen el esfuerzo que cuestan, no por creer que lo que hacen sea poco ni esté mal, sino por creer que hace falta mucho más y que no estamos para vegetar solamente.

Creo que los Artistas Ibéricos - todo eso que hoy se sobreentiende cuando se habla de "ibéricos": el art vivant español, algo muy amplio y de ninguna manera vanguardia, como han dado en decir - debe hacer cuanto haga falta. Pero el asunto es más grave, radica en una depuración general, en una defensa común contra el confucionismo y la falsificación.

Esto requiere la creación de tantas Sociedades como clases de arte o tendencias; y luego la unión federada de todos esos grupos existentes" (55).

La situación no era tan pésima como la pinta Manuel Abril, y pocos días después se firmarían los acuerdos sobre la fecha en que debía celebrarse la Exposición de la SAI en París entre el vizconde de Mamblas, la Sociedad de Artistas Ibéricos y Dezarrois, durante la segunda semana

de noviembre, quienes decidieron que debía inaugurarse el 25 de enero de 1936 (56).

III.8.3.2. LA ÚLTIMA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN ESPAÑA: LA I FERIA DEL DIBUJO

Mientras peligraba la posibilidad de exponer en París, la Sociedad de Artistas Ibéricos lograba, una vez más, estar de actualidad en Madrid. A diferencia de los primeros meses de 1933, ya no contaban con los salones del Patronato de Turismo (allí habían celebrado las exposiciones de Ismael González de la Serna y de Joaquín Torres-García), por lo que buscaron medios alternativos como el apoyo de entidades privadas, en este caso la Agrupación de Editores Españoles, que pensó realzar la III Feria del Libro - abierta al público del 6 al 23 de mayo de 1935 - con una oferta de actividades más variada.

Encontraron en la Sociedad de Artistas Ibéricos a la entidad capaz de ofrecer un conjunto amplio de artistas, de los que se seleccionaría sólo obra gráfica, por motivos evidentes, ya que la Feria se celebraba en plena calle, en el madrileño Paseo de Recoletos. A la inauguración asisten Gustavo Gili, Presidente de la Agrupación de Editores Españoles; el recién nombrado ministro de Instrucción Pública, Joaquín Dualde; el Director General de Bellas Artes o el gobernador civil de Madrid, dr. Verdes Montenegro.

Los "Ibéricos" ocuparon cuatro casetas - las que cerraban la Feria del Libro, esto es, núms. 42, 43, 44 y 45 (57) - en las que presentaron, sin lugar a dudas, una representativa muestra de dibujos de muchos de los mejores artistas españoles del momento. Además, Guillermo de Torre representó a la Sociedad de Artistas Ibéricos al pronunciar una conferencia el 13 de mayo. Titulada "De lo escrito a lo pintado", sus contenidos apenas hacen referencia a cuestiones del arte moderno o del arte que los Artistas Ibéricos mostraban en la Feria, sino exclusivamente

realizaba una clasificación de los libros según la cantidad de ilustraciones en sus páginas (58).

El acontecimiento, que suponía, diez años después, la segunda presentación de la SAI en Madrid, quedó reseñado por Manuel Abril en la revista *Blanco y Negro* (59), junto a la reproducción de varios de los dibujos expuestos en la Feria: un retrato femenino, de Climent; un dibujo en color, con tema rural, de Arturo Souto; una ilustración infantil de Carlos Sáenz de Tejada (60) y un paisaje urbano, a la aguatinta, de Pedro Flores. El texto refleja ese tono de fiesta, de feria, acorde con el motivo de la Exposición, la Feria del Dibujo, la primera que se celebraba en Madrid, y en la que participaron los siguientes artistas: en la caseta nº 42 la Sociedad de Artistas Ibéricos se cuidó de halagar el gusto de sus invitados, con la obra de artistas "de fácil comprensión" en lo que al aspecto externo de su arte se refiere: Daniel Vázquez Díaz y su mujer, Eva Aggerholm; las señoras Cortés y Fargas, de Barcelona; Climent, Flores, Pérez Rubio, Francisco Miguel, Isaias Díaz, Esteban Vicente, y el envío procedente de Cataluña, compuesto por obras de Bosch Roger, Commelerán, Prim, Camps Ribera y del escultor Granyer.



Climent, Dibujo a pluma

(*Blanco y Negro*, Madrid, 26-V-1935)

El siguiente punto de encuentro con el público se situaba en la caseta 43, que reunía obras de Hipólito Hidalgo de Caviedes, Carlos Sáenz de Tejada, Rosario de Velasco, Norah Borges, y los menos conocidos Helia Escudero, Esplandin (Nota: Se debe referir a Juan Esplandiú, el artista madrileño especializado en paisajes urbanos), Hortelano y Santonja.

Al lado, en el "stand" 44, como lo llama Abril, se encontraban artistas más cerca de la ilustración de revistas que del arte plástico, como Federico Ribas, los Serny, los Picó, Arteche, Halma Tapia, Isaías Cabezón o Soledad y José María Sancha.

Las dos Ferias (la del Libro y la del Dibujo) se cierran con la caseta nº 45, donde se agrupaban los llamados superrealistas, algunos de los cuales se situaban a la cabeza del movimiento en España: José Caballero, Rodríguez Luna, Francisco Mateos y Balmori.

El texto refleja la heterogeneidad de estos componentes, algunos de ellos miembros "históricos", podríamos decir, de la Sociedad de Artistas Ibéricos, como Daniel Vázquez Díaz, Carlos Sáenz de Tejada o Rosario de Velasco, y otros, la mayoría, cuya presencia parece, al menos a primera vista, extraña a los presupuestos "ibéricos", como Federico Ribas, quien "presenta a sus *girls* seductoras, dibujándolas con suavidades galantes, para que seduzcan aún más... es artista que puede mantener la sesión de varietés de la Feria del Dibujo: primero una dama frívola, después un payaso alegre, después una danza exótica y después un fin de fiesta de estilización decorativa..." (61).



Pedro Flores, Aguafuerte

(Blanco y Negro, Madrid, 26-V-1935)

El recorrido se iniciaba en la caseta nº 42, de la que dice Abril: "Si queréis equilibrio y seriedad, ni audacias ni tópico, sino esto que ahora van llamando los unos 'nuevo realismo', los otros 'objetivismo' y algunos también 'humanización', vayan al stand primero. En él se encontrarán ¡qué gran serie de pinturas 'naturales'!... Recréense en esta caseta y aprecien la variedad y la intensidad de valores. Si fuerte es Vázquez Díaz, fino Pérez Rubio. Climent dió un paso extraordinario en su carrera y otro no menor Esteban Vicente. Los dos vanguardistas de ayer aparecen ya equilibrados y en el centro... " (62).

En el "stand 43", en cambio, "estamos en la Comedia Italiana. Por lo menos, en las obras de Hipólito Hidalgo de Caviedes... Y ¡fino ilustrador este Tejada! Presenta nueve obras, todas bellas, ya elogiadas por nosotros en estas mismas columnas... Bella también, y no poco, una obra de Santonja - ¡vendida ya, señores; por supuesto! - y otras obras de Rosario de Velasco - ¡vendidas ya, señoras; por supuesto! - y otros gouaches y dibujos - ¡cuán de feria! y ¡por supuesto, vendidos! - de la maestra en bellos dibujos de feria que es Norah Borges..." (63).

La Feria se cerraba con la caseta 45, donde abundaban dibujos surrealistas: "La gente puede extraviarse ante estas obras; no son de las que se entienden fácilmente, por lo menos si aplicamos a estas obras un modo de entender que no es el propio. Hay, sin embargo, algo que infunde admiración, sin duda alguna, a la multitud que pasa... (quienes) a pesar del aspecto difícil de las obras, no se entregaban a la burla chocarrera; antes bien, contemplaban con respeto y con curiosidad admirativa muchas veces, acaso porque, ante todo, les imponía respeto el gran esfuerzo y logro - o, más bien, de un factura - escrupulosa y difícil. Rodríguez Luna aparece en Madrid con su nueva técnica y asombra... José Caballero da la otra nota sensacional de la caseta. Por la seriedad y la perfección del trabajo; por lo sabroso, también, de las evocaciones y sugerencias..." (64).

La reaparición en Madrid de los Artistas Ibéricos no sólo quedó recogida por su principal protagonista, Manuel Abril. Desde *El Sol* se saludaba esa idea novedosa que suponía combinar libros y dibujos, al tiempo que consideraba interesante que, para la edición de 1936 y las siguientes, se repitiera la experiencia:

"... La Feria del Libro trae además este año una novedad y es que los artistas han acudido a ella... No sabemos qué resultados dará esta innovación, pero aunque este año no diera el apetecido - pues nuestro público no está acostumbrado a comprar dibujos y estoy por decir que ni siquiera a entenderlos - no por eso deben desanimarse, pues el tiempo y la constancia obran milagros..." (65).

Sin embargo, tan negros augurios no se vieron cumplidos y, por el contrario, la I Feria del Dibujo constituiría todo un éxito de público y de ventas, al contrario de lo que había sucedido en todas las exposiciones celebradas por la Sociedad de Artistas Ibéricos con anterioridad, como se recoge en las páginas de *ABC*, en donde además, y a diferencia del artículo de Manuel Abril (66) se menciona, como dato de



Carlos Sáenz de Tejada, Dibujo

(Blanco y Negro, Madrid, 26-V-1935)

interés, la presencia de dibujos de Barradas:

"La Sociedad de Artistas Ibéricos se fundó en Madrid hace nueve años. De aquella Agrupación de artistas defensora del arte y que no conseguía que sus obras pasasen de aquella famosa Sala del Crimen de nuestras exposiciones nacionales, salieron los que hoy exponen continuamente en casi todas nuestras salas. De aquellos partidarios del *arte por el arte* y de la *plástica por la plástica* se ha conseguido reunir una valiosa colección de estampas y dibujos que figuran hoy en varios stands de la Feria del Libro. Ha sido un acierto de esta entidad, organizadora de las Exposiciones de Berlín y Copenhague, disponer de ese magnífico escaparate del paseo de Recoletos para la venta de muchas de sus obras...

Se ha vendido una gran cantidad de obras. Y caso curioso, muchas más de las que es corriente vender en las exposiciones. Sobre todo, de precios medios, hasta cien pesetas aproximadamente. A diario hay que renovar, y substituir, las ventas para poder tener los *stands* en disposición de ofrecer al público un conjunto completo de obras. En consecuencia, hay que felicitarse de la iniciativa de instalar

convenientemente, en estos concursos anuales, a los artistas ibéricos" (67).

Días más tarde, y con motivo de la conferencia que había pronunciado Guillermo de Torre, de nuevo es ABC el periódico que se ocupa de la Exposición de dibujos organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos, siempre en términos elogiosos:

"... En tal expresión (De lo escrito a lo pintado) se encierra el verdadero significado y aún el alcance futuro de este gran espectáculo ferial. Y, al mismo tiempo, el resumen de su itinerario. De lo escrito a lo pintado es, en efecto, el paso de los cuarenta stands a los cuatro últimos. Estos son el complemento de aquéllos. La Feria del Dibujo es la prolongación natural de la Feria del Libro... Lo que no entra por los ojos apenas tiene cabida en las mentes. La imagen plástica y cinematográfica se hace dueña del mundo...

¿Por qué, hasta ahora, tenemos tan pocos libros de esta clase en España? No será porque nos falte la 'materia prima', esto es, los dibujantes e ilustradores adecuados, de todas tendencias y estilos. Una simple ojeada a las casetas de los ibéricos servirá para convencer al más incrédulo..." (68).

A falta de representar su último acto, la Exposición de París, la verdad es que la Sociedad de Artistas Ibéricos había perdido cualquier apoyo que no fuera el suyo propio; a mediados de 1935, y en adelante, se había desmarcado tanto de la realidad española, centrada exclusivamente en lograr nuevas formas de exponer obras de arte, que ese aislamiento voluntario la había convertido en una institución tan anodina como las exposiciones nacionales de Bellas Artes o los salones de Otoño. Incluso para algunos personajes que habían contribuido a escribir la historia precedente de la SAI, como Ernesto Giménez Caballero, dicha Sociedad, como el arte que defendían, el llamado "arte puro", pertenecían ya al pasado:

"... Otra grave causa en la crisis del arte occidental ha sido... la tendencia a elaborar un arte de iniciados, de selectas minorías... Cada día desconfiad más de los artistas y poetas puros. O son unos retrógrados o - lo que es más fácil - unos vividores..." (69).

En *El Arte y El Estado*, libro que apareció inicialmente en la revista *Acción Española* en sucesivas entregas entre los meses de febrero y julio de 1935 (70), Gecé se alegra de que la crisis económica afecte al arte que sólo se considera como objeto de comercio, que no tiene otras aspiraciones sociales o políticas. En esta crítica incluye a los propios Artistas Ibéricos:

"... ¿Quién comprará lo que pintamos?... ¡Acudamos a las Exposiciones Nacionales! ¡Acudamos a implorar al Estado! ¡Que nos compre el Estado! ¡Que nos emplee el Estado!.

Y así pasó, p. ej., en España. Gran parte de los *fauves* españoles, de los *independientes*, de los *ibéricos*... van terminando como profesores de dibujo en Institutos estatales de Segunda enseñanza..." (71).

Ese reproche de Giménez Caballero se dirige, p. ej., a la no implicación de la SAI en la realidad de su propio país, y si bien él estaba posicionado desde la ultraderecha de la política española, también desde el otro extremo la Sociedad de Artistas Ibéricos recibirá el desprecio, p. ej. de la revista *Nueva Cultura*, para quien la llegada de la República había supuesto la continuidad de los privilegios a camarillas artísticas, en ese caso a la SAI:

"... Manuel Abril y otros intentan reorganizar a los Ibéricos. Ahora ya no se trata de enfrentarse con los organismos oficiales, sino de la posibilidad de conseguir 'algo palpable', y en nombre de la 'revolución' se pide a grandes voces apoyo al 'arte revolucionario' español. Se crea una revista. En el primer número encontramos una conmovedora petición al Ministro de Instrucción Pública... ¡Cuán

diferente la posición del año 32 a la del 25! No se trata ya de luchar y desplazar a lo que ellos habían llamado arte decadente y putrefacto.

Se trata ahora de 'no ir contra nada, sino de complementar lo que existe...'. Se pide parte del botín oficial y se acepta la convivencia con las fuerzas enemigas. Es la Democracia..." (72).

III.8.4. NOTAS

(1) Cfr., Ramón Tamames. *La República. La Era de Franco*, Historia de España Alfaguara, t. VII, Madrid, Alianza, 1986, p. 203.

(2) Cfr., Raymond Carr. *España: de la Restauración a la democracia, 1875-1936*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 173.

(3) Cfr., Paul Preston. *La destrucción de la democracia en España. Renovación, Reforma y Revolución en la Segunda República*, Madrid, Turner, 1978, p. 210.

(4) Ut supra (2)

(5) *Ibíd.*, p. 117.

(6) De hecho, cuando se produjo el alzamiento militar de julio de 1936, la CEDA entrega todos sus fondos a los generales rebeldes.

(7) *Letras. Revista Apolítica*, Sevilla, núm. 2, 15-XI-1935, p. 27.

(8) Juan Manuel Bonet. *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 42-43.

(9) Para la bibliografía de La Barraca podemos recordar un estudio general, José García Templado. *El teatro anterior a 1939*, Madrid, Cincel, 1980, y los específicos, magníficos ambos, de *La Barraca y su entorno teatral*, Galería Multitud, Madrid, 1975, y Luis Sáenz de la Calzada. *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Biblioteca Revista de Occidente, 1976.

- (10) Marcelino Tobajas. *El periodismo español*, Madrid, Forja, 1984.
- (11) Cfr., María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz. *Historia del periodismo en España*, 3. El s. XX, Madrid, Alianza, 1996, p. 463.
- (12) *La Conquista del Estado*, Madrid, núm. 1, 14-III-1931, p.1.
- (13) Cfr., Rafael Osuna. *Las revistas españolas entre dos dictaduras:1931-1939*, Valencia, Pre-Textos, 1986, p. 76.
- (14) Existe edición facsímil de la revista *Noreste* a cargo de Juan Manuel Bonet, Ildefonso Manuel Gil y Antonio Cano, Gob. de Aragón, 1995.
- (15) *Línea. Publicación quincenal de hechos sociales*, Madrid, núm. 1, 29-X-1935, p. 1.
- (16) *Adelanto de la revista Octubre, Escritores y Artistas Revolucionarios*, Madrid, 1-V-1933, p.1.
- (17) Edición facsímil de *Octubre. Escritores y Artistas Revolucionarios* en Madrid, Turner, 1977.
- (18) Anónimo. "El mito de Leviatán", *Leviatán*, Madrid, núm. 1, 1-V-1934, pp. 1-8.
- (19) *Ibíd.*,
- (20) La revista *Octubre* dedica una crónica a esta Primera Exposición de Arte Revolucionario, que incluye imágenes de algunas obras que estuvieron presentes en esa ocasión. *Octubre*, Madrid, núm. 6, abr. 1934.

- (21) *Nueva Cultura*, Valencia, núm. 1, en. 1935, p. 1.
- (22) Anónimo. "Situación y horizonte de la plástica española. Carta de 'Nueva Cultura' al escultor Alberto", *Nueva Cultura*, Valencia, núm. 2, febr. 1935.
- (23) *Nueva Cultura*, Valencia, núm. 5, jun.-jul. 1935.
- (24) *Ibíd.*, p. 15.
- (25) *Ibíd.*,
- (26) Adelina Moya. "El arte guipuzcoano entre la renovación y la innovación", *Arte y Artistas Vascos en los años 30*, San Sebastián, 1986, pp. 166-173.
- (27) Existe un número monográfico dedicado a la historia de ADLAN, *Cuadernos de Arquitectura*, Barcelona, núm. 79, 1970.
- (28) Eduardo Dieste. *Teseo. Introducción a una lógica del arte. Clasicismo. Impresionismo. Cubismo. Futurismo. Expresionismo*, Barcelona, Yagües, 1934.
- (29) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep.B, Legajo R-746, Expediente 29.
- (30) Salvador de Madariaga. Nacido en 1886 y muerto 1978, escritor y diplomático, de 1921 a 1927 trabaja para la Sociedad de Naciones, en Ginebra; en 1932 es embajador en París y durante cinco semanas de 1934 fue ministro de Instrucción Pública, bajo el gobierno del radical Alejandro Lerroux.

Como escritor, destacan sus análisis de la situación política de España, en *Ingleses, franceses, españoles* (1929) y, principalmente, *España: ensayo de historia contemporánea* (1931) y sus *Memorias* (1921-1936), Espasa-Calpe, Madrid, 1974.

(31) Manuel Abril. "Artes plásticas. A D. Salvador de Madariaga", *Luz*, Madrid, 24-III-1934.

(32) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep. E, Legajo R-746, Expediente 49.

(33) *Ibíd.*,

(34) *Ibíd.*,

(35) *Ibíd.*,

(36) *Ibíd.*,

(37) *Vid.*, apartado III.7.4.

(38) *Ut supra* (31)

(39) *Vid.*, apartado III.3.3.

(40) *Ut supra* (31)

(41) *Ibíd.*,

(42) *Ibíd.*,

(43) *Ibíd.*,

(44) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Pcl, Legajo R-1307,
Expediente 4

(45) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep.F.G, Legajo R-1309,
Expediente 15

(46) Ut supra (31)

(47) Ut (44)

(48) Ibíd.,

(49) Ibíd.,

(50) Ibíd.,

(51) Margarita Nelken. *Glosario (Obras y Artistas)*, Madrid, Imprenta Española, 1917.

(52) Margarita Nelken. *La condición social de la mujer en España*, Barcelona, Minerva, 1919.

(53) Margarita Nelken. *La condición de la mujer*, Madrid, CVS, 1975,
pp. 9-25.

(54) Ut supra (44)

(55) Manuel Abril. "Los salones de entretiempo", *Blanco y Negro*, Madrid,
27-X-1935.

(56) Ibíd.,

(57) El anuncio de la distribución de los participantes en la Feria del Libro aparece en la mayoría de los periódicos madrileños, como *ABC*, *Liberal de Madrid*, *El Sol* o *Heraldo de Madrid* del día 5-V-1935.

(58) Anónimo. "La I Feria del Libro", *El Sol*, Madrid, 14-V-1935.

(59) Manuel Abril. "La Feria del Dibujo", *Blanco y Negro*, Madrid, 26-V-1935.

(60) Sáenz de Tejada había sido una de las jóvenes revelaciones en la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925, tras la cual marcharía a París, regresando a Madrid en 1933; ahora, diez años más tarde, volvía a exponer con aquélla.

(61) Ut supra (59)

(62) *Ibid.*,

(63) *Ibid.*,

(64) *Ibid.*,

(65) Anónimo. "Las artes y los días", *El Sol*, Madrid, 7-V-1935.

(66) Ut supra (57)

(67) Anónimo. "Los 'stands' de los Artistas Ibéricos", *ABC*, Madrid, 11-V-1935.

(68) Anónimo. "De lo escrito a lo pintado", *ABC*, Madrid, 14-V-1935.

(69) Cfr., Ernesto Giménez Caballero. *El Arte y El Estado*, Madrid, Gráficas Universal, 1935, p. 33.

(70) Cfr., Jaime Brihuela. *La vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 35.

(71) Ut supra (68)

(72) Anónimo. "Situación y horizonte de la plástica española. Carta de 'Nueva Cultura' al escultor Alberto", *Nueva Cultura*, Valencia, núm. 2, febr. 1935, p. 4.

III.9. LA EXPOSICIÓN "L'ART ESPAGNOL CONTEMPORAIN" EN PARÍS. FEBRERO-ABRIL 1936

III.9.1. INTRODUCCIÓN

Los preparativos para la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en París se iniciaron a mediados del mes de enero, y se mantuvieron totalmente al margen de la situación política española, que ya era muy preocupante al finalizar el año 1935. Desde que el 7 de diciembre el presidente de la República, Alcalá-Zamora, disolviera las Cortes y fijara el 16 de febrero como fecha para las elecciones generales, la actividad política se fue polarizando en dos bandos: el del centro-derecha, sobre todo, el de las fuerzas de izquierda, que llegan a un acuerdo el 15 de enero para presentarse como candidatura única, cuando firman el Pacto del Frente Popular formaciones como Izquierda Republicana, Unión Republicana, el PSOE, Juventudes Socialistas y el Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM); de hecho, consiguieron sus objetivos, puesto que el resultado final les dio como vencedores en todas las ciudades de más de 150.000 habitantes, si bien en términos absolutos su triunfo fue tan ajustado que, finalmente, no haría sino estimular la reacción de las fuerzas conservadoras. Uno de los testigos privilegiados de esos meses cruciales, Salvador de Madariaga, describía la realidad nacional de forma muy fiel:

"... la república iba de mal en peor. No valía intentar consolarse con la comodísima explicación de que todo se debía a esos malditos reaccionarios, porque, en mi opinión y experiencia, no eran menos responsables los de la izquierda..." (1).

En plena campaña electoral, la Sociedad de Artistas Ibéricos parece estar únicamente preocupada por reanudar los preparativos para que se celebrara la Exposición de París, centrándose, sobre todo, en

solucionar los problemas de transporte de obras desde Madrid, ya que debían pasar la aprobación de la Junta del Tesoro Artístico, que dependía a su vez del Ministerio de Instrucción Pública, para trasladar cualquier obra de arte fuera del país. Con tal motivo, la SAI entrega al Ministerio de Estado la lista de los cuadros y esculturas que salían de Madrid y Barcelona con dirección a París. El contenido de dicha relación, fechada el 17 de enero de 1936, es el siguiente:

José Aguiar (*Pintura mural*), Lorenzo Aguirre (2, *Paisaje; Samaritana*), Norah Borges (4, *Buenos Aires; Dos santas; La cometa; La firmeza*), Caneja (2 obras tituladas *Pintura*), Borrás Casanova (3, *Retrato de Amparín; Enterrador; Compañía*), Eduardo Chicharro Agüera (*Carne*), Eduardo Chicharro Briones (*Pintura*), Juan Echevarría (8, dos *Naturalezas muertas; Gitanas; Retrato de Valle Inclán; Gitana rusa; Manolita; Albaicín; Gitana granadina*), Roberto Fernández Balbuena (4, dos *bodegones; Desnudo; Composición*), José Luis Florit (4, *Muchacha cosiendo; Pescador; Circo; Manguito blanco*), José Frau (3, *Paisaje de agosto; Evocación; Cazadores*), Margarita de Frau (2, *Paisaje; Paloma mensajera*), José Gutiérrez Solana (16, *Las chicas de la Claudia; La casa del arrabal; La murga gaditana; El pavo muerto; El osario; Corrida de toros; Los indianos; La reunión de la botica; Máscaras; Entierro de la sardina; Procesión; El bibliófilo; Las señoritas toreras; El garrote vil; La promesa; Los desechados*), Eugenio Hermoso (5, *Mendiga; Hiedras; Muchacha celta; Aldeana de Asturias; La niña de la Toleda*), Hipólito Hidalgo de Caviedes (3, *La tonta; Muchacha con un gato; María de la O*), Isaías (*Paisaje*), Iturrino (*Paisaje*), Antonio G. Lamolla (10, dos *dibujos; Pintura 1933; Pintura 1934 y seis Pintura 1935*), José María López Mezquita (3, *Hermanas; Retrato; Retrato de D. Miguel de Unamuno*), Maruja Mallo (3, dos cuadros titulados *Verbena; Espantapájaros*), Gabriela Marjorie de Pastor (3, *Crevillente; Castillo*

de Manzanares; *La Citadelle de Montreuil-sur-mer*), Francisco Mateos (3, *Junta de moralidad pública; Muerte de Adonis; Proceso por adulterio*), José Moreno Villa (6, *Peralte; Caballo en desván; Pintura abstracta; Bodegón de la tetera; Los obstáculos; Diciembre de 1930*), Santiago Pelegrín (3, *Mujer vasca; Mujer con huevos; Atocha-Cuatro Caminos*), Timoteo Pérez Rubio (dos cuadros titulados *Desnudos; Romántico*), Marisa Pinazo (*Bodegón*), Gregorio Prieto (4, *Estatuas y libros; tres cuadros titulados Pintura*), Mariano Rodríguez Orgaz (6, dos paisajes mejicanos, dos de Tahití y otros dos titulados *Motivo de Tahití*), Fernando de Toledo (2, *Pinturas*), Joaquín Vaquero (3, *Resaca; Marejada; Carbón*), Rafael Vázquez Aggerholm (2, *Las hijas del pescador; Domingo en Valdemosa*), Daniel Vázquez Díaz (29, *Los monjes blancos; Los hermanos Solana; D. Francisco, aficionado a la música; D. Francisco, al violoncello; Retrato del pintor Zuloaga; Campesina de Toledo, 1920; La fábrica dormida (1921); Pescadores vascos (1921); Alegría del campo vasco (1921); Ventana al Bidasoa (1933); Jardín de Pierre Loti (1923); Andaluza; Proyecto para una pintura mural; El bosque; Armaduras; Retrato de Javier Winthuysen; Desnudo dormido; La dama gris; Frascuelo; cuatro Cabezas, estudios de los frescos de La Rábida; Las casas del canal (acuarela); Vascongada; Rubén Darío; Hombre dormido; Mestizo; Lagartijo*), Rosario de Velasco (6, dos dibujos; *Muchacha; Carnaval; Madre; Circo*); Alberto Ziegler (*Retrato de mi mujer; Muchacha a la ventana*); Valentín de Zubiaurre (6, *Mari Tere; Mayetza; Autoridades del pueblo; La siega de helechos; Espotadantzaris; Ocaso castellano*); y los escultores Juan Adsuara (*Mujer con un cántaro, talla de madera*) y Eva Aggerholm (*Argentino, busto en bronce*) (2).

A este envío que partía de Madrid se uniría la selección de arte catalán realizada en Barcelona por la misma Sociedad de Artistas

Ibéricos (3), más destacada por su gran número que por su calidad, que también aparece recogida en una lista aparte. En el citado documento sólo se menciona el número de obras, sin especificar sus títulos:

Los cuadros de Armengol (2), Benet (2), Campmany (2), Camps Ribera (3), Julián Castedo (3), Commelerán (1), Condeminas (2), Cortés (2), Creixams (3), Domingo (3), Durbán (6), Elías (1), Fargas (2), Fenosa (3), Flores (3), Grau Sala (3), Luis María Güel (3), Llimona (3), Mompou (3), Muntané (2), Pidelaserra (3), Pruna (3), Angeles Santos (4), Serra (2), Serrano (3), Sisquella (3), Umbert (sic) (3), Vila (6) y, por último, tres cuadros de Obiols (4).

Más interesante es el envío catalán en lo que se refiere a los escultores, con obras de Apel·les Fenosa (*El aseo, Retrato de niño* y un bajorrelieve) José Capuz (Talla en madera), Francisco González Macías (una terracota titulada *Niña dibujando*), una de Clará, tres Manuel Hugué y Viladomat, dos de Llaudará y Pérez Mateo - de éste, catalán afincado en Madrid, se enviaron las obras desde Cataluña - y una de Rebull (5).

Todo este contingente de obras, sumadas las que procedían de Madrid y Barcelona, llega a la frontera de Hendaya el martes 21 de enero (6); un día antes, el vizconde de Mamblas, presidente de la Junta de Relaciones Culturales, anuncia al embajador de España en París, Juan Francisco Cárdenas que, por fin, los cuadros y esculturas parten hacia allá. Sin embargo, lo más reseñable de esa carta es el concepto que expresa, como portavoz de toda la Junta, acerca de la verdadera valía de los Artistas Ibéricos, de quien dice que "son muy modernos e independientes. El resultado es que posiblemente la exposición tenga caracteres un poco caóticos. Yo no he podido hacer la selección de los cuadros y sólo me he ocupado de los envíos de Solana, Vázquez Díaz y López Mezquita. Como conozco el carácter fuerte de Dezarrois temo que al ver algunas de las cosas que componen el envío

proteste y monte en cólera como hace con relativa facilidad. En el caso de que esto ocurriese puedes calmarle diciéndole que todos los envíos no son la exposición sino que se mandan muchos cuadros de más para hacer la adaptación y selección de los mismos sobre el lugar..."(7).

Precisamente para ayudar en estas labores de colocación y selección de las obras, uno de los más destacados miembros de la Sociedad de Artistas Ibéricos, el pintor Timoteo Pérez Rubio - quien ocupaba también el cargo de Subdirector del Museo de Arte Moderno de Madrid - marcha hacia París, ciudad a la que llegaría el día 24 de enero (8). Como había sucedido en las anteriores exposiciones de "Ibéricos" en Copenhague o Berlín, no faltaba la representación física de la Sociedad de Artistas Ibéricos (9); en esta ocasión se hacía más necesaria que nunca, habida cuenta las dificultades e intromisiones por las que ya había pasado la organización de la muestra (10).

Ese mismo día, Timoteo Pérez Rubio escribe al presidente de la Junta de Relaciones Culturales para tranquilizarle sobre la apertura de la Exposición, pero le avisa que ésta se retrasaría debido a que se pretendía hacer un catálogo atractivo, acorde con la entidad de la muestra:

"... contra lo que yo esperaba M. Dezarrois está de lo más simpático y condescendiente, creo que la cosa marcha bien y que la Exposición hará un gran efecto. Se va a hacer un buen catálogo, a ser posible con bastante documentación, y esto tal vez retrase unos días la inauguración, pero esto no tiene importancia..." (11).

Días más tarde, el 6 de febrero, Dezarrois envía una carta al Presidente de la Junta de Relaciones Culturales, en la que se perfilan nuevas claves de lo que iba a ser la Exposición, que se referían principalmente a la selección de artistas así como al concepto que

debía dominar en la organización de la muestra, en la que tendría mucho que decir Dezarrois, pues a él se debería la presencia de los artistas más destacados de la Exposición, aquéllos que habían trabajado en París o de los que pudo conseguir obra tras acudir a determinados colecccionistas, como sucedía en los casos concretos de obras de Picasso, Juan Gris, María Blanchard, Sert, Zuloaga, Gargallo o Mateo Hernández, entre otros:

"... Ici, il m'a fallu constituer des ensembles réservés à: Zuloaga - J.M. Sert - Picasso pour les peintures; et transporter des oeuvres de bronze, de fer et de granit, pour deux salles consacrées à Gargallo et Mathéo Hernandez.

De plus, nous avons cherché des oeuvres représentatives des meilleurs artistes espagnols actuellement à Paris (Votre protégé Souto qu'a de l'avenir à 3 toiles)...

Zuloaga est venu lui-même hier, car je lui avais dit que malgré son refus d'exposer, je montrerais quand même des oeuvres de lui, celles que l'État Français possède, auxquelles j'ajoute le grand portrait devant Tolède de Maurice Barrés, que nous donne un collectionneur de grande classe... M. de Beistegui.

Zuloaga n'avait plus aucune toile dans son atelier parisien, tout est à Sumaya, mais il a été finalement satisfait et a fait lui-même son panneau. Il est parti enchanté de l'exposition. Il en a été de même pour Picasso, dont je montre un ensemble complet depuis ses débuts à Paris. Il a d'abord été très réticant et, lui aussi, est pleinement d'accord; son exposition aura beaucoup de succès.

Enfin, j'ai groupé, dans deux retrospectives, des toiles de Juan Gris et de María Blanchard, dont la place est, à nos yeux, importante dans l'art espagnol contemporain.

Quant à J.M. Sert, il a été, comme toujours, égoïste et fuyant... Je rêvais, pour lui, d'une exposition de maquettes décoratives si intéressantes, qui aurait assuré... le succès de l'exposition... Devant son obstination, je me suis finalement décidé à

exposer deux tapisseries (d'après Don Quichotte) que nous lui avons commandées aux Gobelins et à desceller du mur de votre embassy une fresque sur le même sujet...

L'ensemble G. Solana fait un effet étonnant, qui frappera beaucoup les Parisiens, et Vasques Diaz (sic) a de l'ampleur et de la virtuosité. Pour isoler ces différents maîtres, j'ai dû m'emparer du rez-de-chaussée, alors que l'exposition devait primitivement n'occuper que le premier étage, cela donne de l'air à tout le monde et, dans une dernière salle, du bas, la salle du "crime", comme vous dites, j'ai laissé M. Pérez Rubio accrocher les "navets", qui hélas fleurissent toujours à ces sortes d'expositions!. Je parle de ceux que l'on en peut pas éviter de montrer, car quelques autres sont définitivement mis en réserve..."(12).

En efecto, la Exposición terminó por crecer de manera extraordinaria, tras la incorporación de artistas españoles y de sus obras procedentes del medio parisino. Dos días después de la carta de Dezarrois, Pérez Rubio informa al presidente de la Junta acerca de la estructuración final de la Exposición, que se vertebraría en los siguientes puntos de interés:

"... Hay como cosas principales la sala de Solana y de Vázquez Díaz; otra sala de esculturas de gran tamaño de Mateo Hernández; por fin una de Zuloaga, a pesar suyo; otra grande de Picasso, Juan Gris y María Blanchard; otra de los surrealistas Dalí, Miró, Bernal y otros, y después todo lo que hemos traído de pintura normal podríamos decir, de España. Olvidaba que tiene otra sala Gargallo; en fin, una exposición muy completa. Ha habido que trabajar bastante y sobre todo lo horrible para mí ha sido defenderme de los malos pintores que andan por aquí desde hace mucho tiempo..." (13).

En realidad, y para ser más precisos, la distribución exacta de la Exposición fue la siguiente: la mayoría de artistas se agrupaba de

forma aleatoria, si bien se habían reservado sendas salas particulares a las principales apuestas de la muestra, como eran Picasso, Zuloaga, Sert, Solana, Vázquez Díaz, Gargallo, Mateo Hernández, además de dos salas retrospectivas en homenaje póstumo a Juan Gris y María Blanchard (14). Finalmente, la Exposición - que fue titulada *L'Art Espagnol Contemporain* - se inauguró en el Museo de las Escuelas Extranjeras en el Jeu de Paume, Tullerías, el miércoles 12 de febrero, por ser la fecha que tenía libre el nuevo ministro francés de Educación Nacional, y permaneció abierta al público hasta el día 5 de abril de 1936.



María Blanchard, *La comulgante* (1914)

Óleo sobre lienzo, 180 x 124 cm.

Madrid, MNCARS

En el catálogo, que analizaremos a continuación, aparecen los miembros de ambos Comités, el Organizador (formado por André Dezarrois, Rose Valland y los "Ibéricos" como Manuel Abril, Luis Blanco Soler y Timoteo Pérez Rubio) y el de Honor, que firman, por parte española, los ministros de Asuntos Exteriores y de Instrucción Pública y Bellas Artes, el embajador de España en París, Juan Francisco de Cárdenas, y el Presidente de la Junta de Relaciones Culturales, vizconde de Mamblas; por parte francesa, los ministros de Asuntos Exteriores y de Educación Nacional, el Director General de Bellas Artes y el Director de los Museos Nacionales.

III.9.2. CONTENIDOS DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN : ANÁLISIS DE LOS TEXTOS

De todas las exposiciones que celebró la SAI, en la de París el catálogo dedicó mucho espacio a los textos teóricos, ya que contaba con dos ensayos de carácter introductorio, uno de Juan de la Encina, a quien se había solicitado para la ocasión por su doble condición de afamado crítico de arte y Director del Museo de Arte Moderno; el otro, de Jean Cassou, también crítico y especialmente interesado en el arte español.

Comenzaba Juan de la Encina describiendo de manera inequívoca la especial naturaleza que tenía la Exposición, en la que se pretendía mostrar, a un mismo tiempo, lo general y lo particular, las características identificables al arte español y las múltiples excepciones que coexistían dentro de aquéllas:

"... Es una experiencia extraordinariamente compleja: nada peor que una clasificación precisa y ordenada de los artistas españoles de nuestro tiempo. Más que grupos, tendencias o escuelas, son

personalidades aisladas las que predominan; de ahí esta variedad que, a veces, limita con la anarquía.

El rudo individualismo español no podrá por menos que manifestarse en el arte, que es donde se inscriben con más poderoso relieve los rasgos nacionales. Y uno de estos rasgos es la variedad.

El artista español, en cualquier época, no ha sentido demasiado interés por tal o cual escuela. La norma exterior apenas le seduce... y las tentativas de clasificación fracasan. El individuo escapa a la escuela... en la diversidad del arte español contemporáneo se encuentran, a veces, los dos extremos: la tendencia conservadora, histórica, y la que aspira a hacer tabla rasa de todo el pasado...

Es otro español, Picasso, el artista de nuestro tiempo que con más vigor se ha esforzado por encontrar nuevos modos de expresión plástica.

En este momento, el arte español contemporáneo atraviesa un período de cambio y de efervescencia. Los artistas buscan con ansiedad modos de expresión que correspondan no sólo a su manera particular de ver, sino también al espíritu de nuestro tiempo. Y como éste es confuso y trillado por aspiraciones que no llegan a concretarse, encontraremos en el arte de los jóvenes artistas españoles toda esta angustia de nuestra época" (15).

El texto de Juan de la Encina obedece a un compromiso, puesto que sabemos que, de hecho, en un principio había rehusado participar en el catálogo, y apenas aporta alguna idea de interés, limitándose a repetir opiniones muy conocidas, y sin remitir en ningún momento a aquellos artistas o envíos que estaban representados en la muestra. Por el contrario, el texto de Jean Cassou, que se titulaba "Peinture Espagnole", sí ahonda más en la esencia de la Exposición, apareciendo claramente estructurado en una serie de apartados desde el párrafo introductorio, en donde hermana a Picasso y Velázquez como artistas universales pero también muy españoles por sus características:

"Una cosa es ver y otra es pintar: estas palabras de Picasso nos descubren toda la diferencia que puede haber entre un arte de contemplación y un arte de expresión. Los españoles triunfan en este último campo. Picasso, el primero, lo ha demostrado sobradamente, ya que parece haber excluido de sus telas la realidad exterior para no fijarse más que en los soberanos caprichos, no de su ojo, sino de su mano. Y también, por supuesto, todos los que, con tanto genio, han pintado en España cosas que no se ven... aunque representen cosas concretas, pero ¡con qué vigor, con qué furia! ¡Es como si el acto de reproducir esos objetos añadiera no sé qué agria y contradictoria energía al acto de verlos y de hacerlos ver!. Velázquez, en fin, el más preciso de todos, el más concreto y material, es también un expresionista, con su manera desdeñosa y terrible de enseñarnos esos bufones...

Los artistas de las naciones europeas ven el universo, o intentan verlo... Los españoles han nacido para pintar. Creamos, pues, al más libre de ellos: ver y pintar, no es lo mismo..." (16).

Cassou concibe el arte español de todas las épocas como si fuera una solución de compromiso, tanto en realizaciones concretas como en emanaciones diversas de un mismo "espíritu" nacional, entre una determinada actitud para afrontar la realidad y transmitirla al lienzo, a la piedra o al bronce:

"Esa pasión orgánica, esa violencia, ese llevar todo el ser hacia la tela, los utensilios, las materias, el movimiento que dan a las figuras excesivas, a los cielos agitados, a los objetos más duros, más crudos, más pesados que los que se usan en la realidad, todo eso se encontrará en la mayor parte de los pintores de esta Exposición, sin importar la escuela o el tiempo al que pertenezcan: el poderoso verbo de Zuloaga, el largo movimiento de arte vivo de Vázquez Díaz, o el grupo de nuestros jóvenes líricos: Bores, Cossío, La Serna o esa

petulante Maruja Mallo, exaltada por Ortega, y que sabe alternar, en la guitarra popular, el canto alegre y el macabro..." (17).

En esa "pasión orgánica" de la que habla, encuentra el escritor francés explicación a la asombrosa heterogeneidad del aspecto exterior de las propuestas del arte español contemporáneo, "la unidad y diversidad de una escuela que, en sus academicismos como en sus audacias, manifiesta el mismo gusto por pintar, la misma soltura para expresar, a través de la pintura, más que cualquier otro vocabulario o medio, el tormento y la generosidad de la raza..." (18).

Después de haber realizado esas reflexiones tan generales sobre todo el arte español moderno, el texto desciende a un nivel más concreto, donde se apuntan los nombres más significativos de la Exposición que se celebraba en París, centrándose en la figura de Picasso, quien "ha jugado tal papel en nuestro movimiento de ideas, nuestras innovaciones y modas, que casi olvidamos su calidad de español... sin duda también Eugenio D'Ors, su oponente, puede hacer de maestro italiano, pero sin duda hay también en él lo árabe y lo barcelonés y, el todo, en fin, ya que es español" (19), y de Salvador Dalí, "pintor mental, intérprete de sueños, catalán ágil y paradójico, e introductor, entre nosotros, del genio insólito de ese Gaudí que, el último barroco, hace vagar nuestra imaginación más allá de los límites del buen gusto" (20).

El artículo concluye con el aprecio de quien estaba llamado a ser una de las revelaciones de la Exposición de París, José Gutiérrez Solana, pintor "que renueva el tema inagotable de la España terrible, pero con una tranquilidad en el horror, una carencia de gesticulación, una seguridad técnica, una espontaneidad verdaderamente impresionantes... Con Solana, recomenzamos ese viaje a los límites confusos de la alucinación y de los objetos concretos, en los que

España no cesa de enseñarnos y en el que sus pintores han sabido descubrir admirables continentes" (21).

III.9.3. CONTENIDOS DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN : ARTISTAS Y OBRAS

Es imposible conocer con exactitud el número de obras y artistas que pudieron contemplar los espectadores franceses; ello se debe a la acumulación de artistas poco o nada interesantes para el comisario de la Exposición, Dezarrois, quien, además, ofrece una clave que cuestiona cualquier pretensión de precisar esos envíos. En efecto, el 6 de febrero, y para evitar las protestas de determinados artistas, Dezarrois comunica al presidente de la Junta de Relaciones Culturales que muchas de las obras no aparecerían en el catálogo, lo que haría creer a determinados artistas, los más indeseables por su escaso valor, que todas sus obras habían sido verdaderamente expuestas en el Jeu de Paume:

"... nous laisserons, dans ce catalogue, beaucoup d'oeuvres éliminées; cela permettra à leurs auteurs de croire qu'ils sont réellement accrochés. (Ne dévoilez pas le 'truc')..." (22).

Como es lógico, estos cambios se limitan a determinados artistas de poco prestigio internacional - e, incluso, nacional - y nunca afectó a los nombres más destacados. Pese a todo, es necesario describir la lista de autores y obras que aparecen en el catálogo para, en un momento posterior, analizar la presencia real de cada artista en la Exposición de París:

José Aguiar (*Pintura mural*), Lorenzo Aguirre (2, *Samaritana; Estudio*), José Amat (*Interior*), Mariano Andreu (2, *Rosaura, vuelta del mercado; Arlequín*), Emilio Armengol (2, *Paisaje de Horta; Tossa*), Hermen Anglada-Camarasa (*Boda en Sevilla*), Federico Beltrán Masses (4, *Retrato de Alain Gerbault; Retrato de Mme. J.-P. Peugeot; Retrato de Mme. Estévez; Retrato de Mme. Schwob d'Héricourt*), Rafael Benet ("*El*

bon Reter"), Luis Berdejo (Desnudos acostados), José Luis González Bernal (2, Pinturas), María Blanchard (12, La comida; La comulgante; Rostro; Muchacha en la ventana; La tapicería; Muchacha; Muchacha peinándose; El cesterero; Las dos niñas; La golosina; Niño dormido), Francisco Bores (Naturaleza muerta), Norah Borges de Torre (4, Buenos Aires; Dos santas; La cometa; Baile argentino), Borrás Casanova (3, Amparín; Enterrador; La troupe del circo), Emilio Bosch-Roger (Mercado de flores), Alejandro de Cabanyes (Pueblo de Castell Vell), Francisco Camps-Ribera (2, Naturaleza muerta; Figura), Díaz Caneja (2, Pintura abstracta), Ramón Capmany (2, Abanico; Paisaje), Domingo Carles (2, Tennis; Veleros), Julián Castedo (3, Segovia; Desnudo; Paisaje), Diana Castelucho (Croquis de femme), Fabián de Castro (2, El Juicio Final; Tiempo pasado), Eduardo Chicharro Agüera (Desnudo), Eduardo Chicharro-Briones (Guitarras), Juan Commeleran (Crepúsculo), Teresa Condeminas (Desnudo), Jesús Corredoira ("Bienaventurado sea el pueblo"), Carmen Cortés (2, Desnudo; Retrato), Pedro Creixams (3, Niño con perro; La siesta; Gitana en la ventana), José Cruz Herrera (2, Composición; Sevillana), Salvador Dalí (Pintura), Francisco Domingo (Interior de teatro), Rafael Durancamps (2, Corrida de toros; Naturaleza muerta), Martín Durbán (5, Familia; Baile; Paraguas; Fiesta en el pueblo; Composición), Juan de Echevarría (5, Manolita en gitanas; Albaicín; Gitanas de Granada; Frutas y flores; Retrato de Valle-Inclán), Montserrat Fargas (Naturaleza muerta), Feliu Elías (Interior), Luis Fernández (2, Homenaje a Grünewald; Pegaso), Roberto Fernández Balbuena (Jarro tumbado; En Asturias; Juventud), Pedro Flores (3, Espejo; Toilette; Desnudo), José Luis Florit (3, Circo; Muchacha con manguito; Muchacha cosiendo), José Frau (3, Paisaje de agosto; Evocación; Cazadores), Margarita Frau (2, Carretera; Paloma mensajera), Francisco Galí (2, Sleeping car; Arenques), Fernando Gerassi (4, Naturaleza muerta; Composición; Flores; Bebedor), Roberta

González (*Mujer sentada*), Emilio Grau Sala (3, *La loggia*; *Costurera*; *Cabeza*), Juan Gris (5, *El tamborilero*; *Velador*; *Las tres máscaras*; *Pierrot*; *El jarrón de flores*), Lluís Guell (3, *Armonía gris*; dos paisajes), Eugenio Hermoso (4, *Mendigo*; *Muchacha gallega*; *Campechina asturiana*; *Muchacha*), Hipólito Hidalgo de Caviedes (3, *La loca*; *Muchacha con un gato*; *María de la O*), Manuel Humbert (2, *Naturaleza muerta*; *Figura*), Isaías González (1, *Paisaje*), Francisco Iturrino (1, *Paisaje*), Olegario Junyent (1, *El pueblo de Esplugas*), Juan Junyer (2, *Jardín de París*; *Retrato*), Francisco Labarta (3, *Paisaje de Anex*; *Paisaje otoñal*; *Joven alemana*), Celso Lagar (4, *La novia del torero*; *Feriantes en la ruta a Voualant*; *La parade*; *Acróbata*), Genaro Lahuerta (2 *Marinas*), Antonio Lamolla (6, *Pintura 1934* y cinco titulados *Pintura 1935*), Rafael Llimona (3, *Niña peinándose*; *Paisaje*; *Naturaleza muerta*), José María López Mezquita (3, *Dos hermanas*; *Retrato*; *Retrato de Don Miguel de Unamuno*), Maruja Mallo (3, dos cuadros titulados *Verbena y Espantapájaro*), Gabriela Marjorie de Pastor (7, *Crevillente*; *El castillo de Crevillente*; *Ciudadela de Montreuil-sur-Mer*; *Toledo*; *Jardín nevado*; dos retratos), Federico Masriera (*Retrato de Mme. Françoise Pietri*), M. Massot (3, *Dora*; *Rosa y blanco*; *Naturaleza muerta*), Francisco Mateos (*Muerte de Adonis*; *Reunión*), Elíseo Meifrén (*Plaza de Cataluña en Barcelona*), Jaime Mercadé (3, *Paisaje de montaña*; *Pueblo*; *Camino*), Joaquín Mir (2, *Jardín*; *Casa de campo*), Joan Miró (2, *Retrato de La Fornarina*, *Pintura 1934*), Jesús Molina (*Desnudos durmiendo*), José Mompou (5, *Naturaleza muerta con pescados*; *Carretera*; *Mujer de negro*; *Cocina*; *Rincón de cocina en Mallorca*), José Moreno Villa (3, *Pintura abstracta*; *Fantasia*; *Diciembre 1930*), Luis Muntané (2, *Desnudo*; *Mujer desnuda*), Isidro Nonell (*Gitana*), José Obiols (2, *Niño de azul*; *La pequeña artista*), Antonio Ortiz Echagüe (*La portadora de imágenes santas*), José Palmeiro (3, *Gitana*; *Maternidad*; *Paisaje*), Ginés Parra (*Maternidad*), Timoteo Pérez Rubio

(3, *Bañistas sorprendidas; Desnudos; Visión romántica*), Pablo Ruiz Picasso (11, *Retrato de Gustave Coquiot; Mujer peinándose; Ventana abierta; Mujer y niño; Mujer escribiendo; La jaula; dos arlequines; Composición; El vendedor de muérdago* (gouache); *La Virgen y el Niño*), Mariano Pidelaserra (2, *Tras la tormenta; Los álamos*), Marisa Pinazo (*Naturaleza muerta con jarrón azul*), Francisco Pompey (2, *Vieja iglesia; El puente María*), Juan Bautista Porcar (*Pueblo de El Prat*), Gregorio Prieto (4, *Estatuas en el jardín; Amores de piedra; Recuerdos antiguos; Mediterráneo*), Pedro Pruna (4, *Los cabellos despeinados; Dos amigas; Muchacha semi-desnuda; Figura sombría*), Luis de la Rocha (*El pequeño pescador*), Mariano Rodríguez Orgaz (3, *Paisaje mejicano; Tahití; Paisaje de Tahití*), Santiago Rusiñol (*Patio de naranjos*), Jacinto Salvadó (*La ventana*), Pedro Sánchez (*Campesina de Alcoy*), Vicente Santaolaria (*Enamorados*), Ernesto Santasusagna (2, *Primavera; Desnudo*), Santiago Pelegrín (2, *Mujer vasca; Mujer*), Ángeles Santos (4, *La comida; Cabeza de muchacha; Cabeza de niño; Autorretrato*), Ismael González de la Serna (2, *Paisaje; Europa*), Joan Serra (2, *Puerto; Desnudo*), José Serrano (2, *Naturaleza muerta; Torero*), José María Sert (10, *Ginesillo Pasamonte*, cartón para tapiz y el propio tapiz; ocho maquetas decorativas), Alfredo Sisquella (3, *Paisaje; Frutas y paño; Interior*), José Gutiérrez Solana (15, *Osario; Corrida de toros; Los "indianos"; Reunión en la botica; Mascarada; Entierro de la sardina; Las hijas de la Claudia; Casa de arrabal; Músicos de carnaval; El voto; El bibliófilo; Las jóvenes toreras; Antes de la ejecución; Hospicio; El pavo muerto*), Joaquín Sorolla (*La preparación de pasas*), Arturo Souto (3, *Corrida en Turégano; Mujer con sombrero de paja; Londres*), José de Togores (4, *Al pie de la montaña; La vendimia; Mujer y niño; El herrero*), Fernando de Toledo (2, *Estudio; Cabezas de masacre*), Pablo Uranga (*Retrato de Ignacio Zuloaga*), Joaquín Valverde (*Ayer*), Joaquín Vaquero (3, *Minas; Las chimeneas; La fábrica*), Rafael

Vázquez Aggerholm (2, *Las hijas del pescador; Domingo en Mallorca*), Daniel Vázquez Díaz (24, *Los hermanos Solana; El violoncelista; El aficionado a la música; Retrato de Zuloaga; Campesina de Toledo; La fábrica dormida; Pescadores vascos; Alegría de colores en el País Vasco; Vista sobre el Bidasoa; Jardín de Pierre Loti; Andaluza; Proyecto de pintura mural; El bosque; Las armaduras; Retrato de Javier de Winthuysen; El descanso; La dama gris; Las casas del canal (acuarela); y los dibujos Mujer vasca; Rubén Darío; Hombre dormido; Retrato de hombre; Lagartijo; Frascuelo*), Rosario de Velasco (6, *Ensueño; Carnaval; Madre e hijo; Amazona de circo*; además de dos dibujos), José Ventosa (*Paisaje*), Miquel Villá (5, *Establo; Mesa plegable; El río Noguera Pallaresa; Las vacas; La perdiz*), Hernando Viñes (*Margarita*), Alberto Ziegler (2, *Mujer en la ventana; Retrato de mujer*), Ramón de Zubiaurre (*Los remeros vencedores de Ondárroa*), Valentín de Zubiaurre (9, *Hilandera; Por las víctimas del mar; El mercado; María Teresa; "Mayetza"; Las autoridades del pueblo; La cosecha; Danza vasca; Crepúsculo en Castilla*) e Ignacio Zuloaga (5, *Retrato; La enana doña Mercedes; La casa del obispo de Tarazona; El anacoreta; Retrato de Maurice Barrès ante Toledo*).

También fue muy extensa la nómina de escultores que estuvieron presentes en esta Exposición: Juan B. Adsuara (*Mujer con ánfora*), Eva Aggerholm (*Busto de argentino*), Joaquín Biosca y Vila (*Las dos hermanas*), Santiago Bonome (7, *Cabeza de hombre malgache; Cabeza de mujer malgache; Mascarada gallega; Romeros gallegos; Leopardo; Retrato de Mariano Font; Maternidad*), José Clará (4, *Niña desnuda; Muchacha; Bailarina; Descanso*), José Capuz (*Descanso*), Enrique Pérez Comendador (5, *Cachorro; Campesina; Cabeza de mujer; Cabeza de muchacho; Cabeza de mujer*), José Dunyach (2, *Catalana; Maternidad*), Apel.les Fenosa (3, *La toilette; Cabeza de niño; Bajorrelieve*), Pablo Gargallo (14, *Torso*

de piedra; Retrato de Picasso; Bañista saliendo del agua; Portadoras de ánforas; Torso de gitano; Retrato de M.M. Raynal; Arlequín tocando la mandolina; Bailarina; Arlequín tocando la flauta; Efebo; David; Retrato de Marc Chagall; Caballo marino (escayola); El profeta (escayola)), Francisco González Macías (La pequeña artista), Julio González (5, Los acróbatas; Bailarina; Cabeza; Cabeza; Bailarina), Roberta González (Mujer con niño), Mateo Hernández (20 esculturas, Hipopótamo; Marabú; Rinoceronte; Grupo de chimpancés; Gamo recostado; Cervatilla recostada; Pingüino; León marino; Leona; Camello recostado; Grulla; León marino; Grupo de gacelas; Cierva recostada; Gamo; Busto de Miss Cornelia Chapín; Busto de Mlle. Sara Alfonso; Busto; Busto de García Calderón; Busto del artista; además, presentaba siete pequeñas pinturas al fresco, diez dibujos, siete grabados y una ilustración para las fábulas de Esopo), Martín Llauradó (2, Mujer desnuda; Mujer sentada), Manolo Hugué (9, El picador; Danza española; Dos catalanas sentadas; Mujer y niño; Joven campesina; Catalana agachada; Cabeza; Mujer dormida; Mujer sentada), Jaime Otero (Muchacha), Francisco Pérez Mateo (2, Palomo; El esquiador), Joan Rebull (Cabeza de mujer), Margarita Sans Jordi (Muchacha), Josep Viladomat (Cabeza de muchacha y dos obras tituladas Cabeza de niña) y, por último, Mario Vives (Maternidad).

Pese al gran número de artistas que siempre, desde sus inicios en 1925, había manejado la Sociedad de Artistas Ibéricos en las exposiciones que había organizado, en ésta de París rompe toda previsión y alcanza unas cifras exageradas de 144 artistas - 119 de ellos, pintores -, 324 cuadros y dibujos, y 83 esculturas (23). En consecuencia, y a diferencia de otras muestras anteriores, como las de Copenhague o Berlín, en la de París parece una tarea imposible encontrar un hilo conductor a tan variadas propuestas, cuya procedencia era también muy diversa. Algunas claves para asimilar ese número tan considerable de obras se centran en comprender las diversas

procedencias; así, p. ej., parece muy aceptable considerar que la República española veía culminar su labor artística y cultural de sus primeros cinco años en dicha Exposición de París, por varias razones: la situación política española estaba ya muy deteriorada en la primavera de 1936; en consecuencia, tenían mucho interés en mostrar sus logros en política cultural, en mostrar que la República podía acoger a todos los artistas españoles, fueran avanzados o más oficiales; la Exposición de París se ofrecía como el mejor escaparate posible ante el arte europeo y como nómina coherente para un verdadero Museo Español de Arte Contemporáneo; por último, se trataba de una Exposición por la que se había estado luchando desde 1933 (24).



Pablo Gargallo, *Retrato de M. Raynal* (1923)

Plancha de hierro, 28 x 21 x 19 cm.

Otras claves iniciales para entender ese gran número de artistas es que, por primera vez desde la fundación de la SAI, se lograba reunir a un gran número de artistas catalanes, parecía que la República también había logrado superar las desavenencias que habían existido durante el régimen anterior, la Dictadura (25); pese a ello, como veremos más adelante, la polémica no tardó en volver a presentarse (26). En realidad, quedan muy marcadas las diferencias entre los envíos de Madrid, Barcelona y París (27); de éstos tres, la Sociedad de Artistas Ibéricos sólo fue plenamente responsable del de Madrid, en el que no se puede acusar eclecticismo sino todo lo contrario, porque la SAI contó de nuevo con "sus" artistas, es decir, con aquéllos a los que venía defendiendo desde las anteriores exposiciones europeas y españolas: Juan de Echevarría, Roberto Fernández Balbuena, José y Margarita Frau, Moreno Villa, Solana, Daniel Vázquez Díaz, Rosario de Velasco o Timoteo Pérez Rubio. Si acaso, no deja de sorprender la inclusión de tres artistas como Eduardo Chicharro, Eugenio Hermoso y José María López Mezquita, a los que se englobaba dentro de los circuitos oficiales y académicos. Respecto a la selección que la SAI llevó a cabo en Barcelona, sabemos por Manuel Abril que se concretó en acudir a las principales galerías, donde eligieron los cuadros que más tarde llevaron a París (28).

Ambos envíos, procedentes de Madrid y Barcelona, fueron completados, por una parte, con las obras elegidas por Dezarrois entre aquéllas que poseía el Museo Nacional de Escuelas Extranjeras, entre las que se encuentran cuadros de Hermen Anglada Camarasa (*Boda en Sevilla*), Beltrán Massés (*Retrato de Alain Gerbault*), Ortiz Echagüe (*La portadora de imágenes santas*), Santiago Rusiñol (*Patio de naranjos*), José María Sert (un tapiz de la Manufactura de los Gobelinos), Ramón de Zubiaurre (*Los remeros vencedores de Ondárroa*), Valentín de Zubiaurre (*Hilandera; Por las víctimas del mar; El*

mercado), Ignacio Zuloaga (*Retratos; La enana Doña Mercedes; La casa del obispo de Tarazona; El anacoreta; Retrato de Maurice Barrès ante Toledo*), Picasso (*Retrato de Gustave Coquiot*), Juan Gris (*Pierrot*), María Blanchard (*La comida*), Jesús Corredoira (*Bienaventurado sea el pueblo*), José Mompou (*Rincón de cocina en Mallorca*), Pedro Pruna (*Los cabellos despeinados*), así como esculturas de Santiago Bonome (*Maternidad*), José Clará (*Muchacha*) y Mateo Hernández (*Hipopótamo; Marabú*) y Jaime Otero (*Muchacha*); por otra, y como había sucedido en las exposiciones de la SAI de Berlín y Copenhague, con la colaboración de los galeristas y coleccionistas particulares, sin los cuales la Exposición de París habría perdido gran parte de su alto nivel. Pensemos, por ejemplo, que cedían obras de María Blanchard (*La comulgante*, Col. Rosenberg; *Joven en la ventana y Niña*, Col. Mme. Paulhan; *La tapicería y Muchacha*, Col. André Lhote; *Muchacha peinándose, El cesterero; Las dos niñas; La golosina; Niño dormido*, Col. Girardin), Salvador Dalí (*Pintura*, Col. Vizconde de Noailles), Juan Gris (*El tamborilero*, Col. Baron Gourgaud), Picasso (*Mujer peinándose, La ventana abierta, Mujer y niño, Mujer escribiendo, La jaula*, Col. Rosenberg; *Arlequín, Composición*, Col. Baron Gourgaud; *Arlequín*, Col. Flechtheim; *El vendedor de muérdago y Virgen Niño*, Col. Max Pellequer), Pablo Gargallo (*Bañista saliendo del agua*, Col. Marcel Monteux; *Torso de gitano*, Col. del Dr. Allaix; *Retrato de M.M. Raynal*, Col. de M. Maurice Raynal; *Arlequín tocando la mandolina*, Col. Baron Robert de Rothschild; *Bailarina, Arlequín tocando la flauta*, Col. George Bernheim) y Manolo Hugué (*Mujer sentada*, Col. Kahn-Weiler).

Estas obras que seleccionó Dezarrois obedecen a su criterio personal de enfocar la muestra como un recorrido evolutivo por el arte español desde finales del s. XIX y, de hecho, en un primer momento el título de la Exposición no iba a ser *L'Art Espagnol Contemporain* sino

De Zuloaga a Picasso (29), estableciendo en esos dos artistas los límites cronológicos y, sobre todo, los extremos en cuanto a un concepto de creación artística que oscilaba entre lo típicamente español y lo universal, entre lo castizo y lo cosmopolita, entre la tradición y la innovación que definen, respectivamente, la pintura de Ignacio Zuloaga y de Pablo Picasso.

Por último, un reducido grupo de artistas que vivía fuera de España solucionó su presencia en la Exposición a título personal, caso de Arturo Souto, que residía en París (30), y de Gregorio Prieto (31) y Gabriela Pastor de Marjorie (32), que lo hacían en Londres.

Podemos concluir el análisis de la procedencia de las obras presentadas con la escultura. De todas las exposiciones que celebró la SAI, en la de París es donde hay una mayor presencia de escultura, hecho éste que se debe tanto a que era menos problemático transportar esas obras desde España - además, dentro de España, el principal envío de escultura procedía de Barcelona - a París que a Copenhague, por ej., cuanto a que los escultores españoles más destacados trabajaban o habían trabajado en Francia, por lo que el acceso a sus obras fue mucho más sencillo. Así, algunas de las obras de Pablo Gargallo (muerto en 1935) habían sido cedidas por los coleccionistas particulares para dicha Exposición; el caso más claro es el de Mateo Hernández, que vivía en Meudon, población cercana a Versalles y, por lo tanto, a París, y que estuvo presente el día de la inauguración.

La Exposición fue todo un éxito de prensa y público; respecto a la primera, fueron reproducidas en los medios de comunicación franceses y españoles decenas de las obras que estaban allí presentes, continuando la tendencia que había definido al catálogo oficial de la muestra, en el cual aparecen imágenes de obras de José Aguiar (*Pintura mural*), Beltrán Masses (*Retrato de Alain Gerbault*), María Blanchard

(*Le repas*), Clará (*Torso de muchacha*), José Frau (*Paisaje de agosto*), Pablo Gargallo (*El profeta*), Juan Gris (*Pierrot*), José Gutiérrez Solana (*Corrida de toros*), Mateo Hernández (*Hipopótamo*), Mompou (*Rincón de cocina en Mallorca*), Pérez Rubio (*Desnudos*), Picasso (*Arlequín*), Gregorio Prieto (*Esculturas en el jardín*), Daniel Vázquez Díaz (*Retrato de Ignacio Zuloaga*), Ignacio Zuloaga (*Barrès delante de Toledo*).

En los periódicos y revistas del país vecino se centran en ilustrar la Exposición con obras, sobre todo, de Solana (*Corrida de toros*, *Paris-Soir*, 13-II-1936; *Los indianos*, en *Beaux-Arts*, 21-II-1936 y, *Casa del arrabal*, *Los hermanos Solana* y *Las toreras*, en la misma revista el 10-IV-1936), Picasso (*Arlequín*, col. Gourgaud aparece en *Beaux-Arts*, 21-II-1936, y en *Le Matin*, 13-II-1936, y *Los pobres a orillas del mar*, *L'Art Vivant*, III-1936) y Celso Lagar (*La novia del torero*, *Journal des Nations*, 13-II-1936 y *Feriantes en la carretera de Vauhalan*, *Beaux-Arts*, 21-II-1936), aunque también se reproducen obras de Gargallo (*Flautista*, *L'Art Vivant*, III-1936) y Beltrán-Masses (*Retrato de Mme. Schwob d'Héricourt*, *Paris-Soir*, 13-II-1936).

En España también tuvo mucho eco la Exposición, a la que dedicaron atención periódicos y revistas; *La Voz* ofrece, el 6-III-1936, dos imágenes del interior de la Exposición, en concreto de la enorme pintura mural de José Aguiar y de la sala que acogía las obras de Pérez Rubio (33); *El Debate* ilustra su extenso artículo del 29-III-1936 con ocho ilustraciones, de Juan Gris (*Pierrot*), José Frau (*Paisaje de agosto*), Picasso (*Arlequín*), Solana (*El osario*), Vázquez Díaz (*Los hermanos Solana*), Zuloaga (*Barrès delante de Toledo*), Gargallo (*El profeta*) y Mateo Hernández (*Grupo de chimpancés*). Sin detallar todas y cada una de las publicaciones que recogió el

acontecimiento, si nos gustaría mencionar las crónicas que realiza Manuel Abril, desde *Blanco y Negro*, y que ilustra con obras de Valentín de Zubiaurre (*Ofrenda*), Francesc Domingo (*Figura amarilla*), Solana (*El beso de Judas*), Josep Obiols (*Niña*) y Labarta (*Retrato*), el 23-II-1936, y de Gregorio Prieto (*Esculturas en el jardín*), Ángeles Santos (*Óleo*), Joaquín Vaquero (*Paisaje del Norte*), Ucelay (*Retratos*) y Llauradó (*Mujer sentada*), el 1-III-1936.

Igual de espléndida fue la repercusión que tuvo entre el público francés, siendo visitada por más de 30.000 personas (34), entre las cuales se contaba el mismo Presidente de la República Francesa, Albert Lebrun (35); este inesperado desenlace para los miembros de la Sociedad de Artistas Ibéricos, que en las anteriores exposiciones por Europa sólo habían vendido un cuadro del valenciano Pedro Sánchez, por 700 ptas., en la de Copenhague, provocó nuevas fricciones entre la SAI y André Dezarrois. Comienza Manuel Abril, en carta que dirige a Juan Francisco de Cárdenas, embajador de España en París :

"... Por delicadeza y porque no era cosa de hablar de repartición de beneficios antes de saber si los habría, no hablamos con Mr. Dezarrois nada referente a la participación de España en los ingresos que ocasionara la Exposición de Arte Español presente.

Son éstos sin embargo cuantiosos. Llegan a los 50 ó 60.000 frs. a juzgar por los datos que nos ha proporcionado el propio Mr. Dezarrois. Gentil éste por su parte, ha corrido con los gastos de instalación y ha impreso por su cuenta catálogos y carteles, pero nosotros vamos a gastar más de 40.000 frs. y sería un poco aliviador algo de ayuda. No pensamos en el negocio pero quisiéramos no ser demasiado gravosos al Estado sobre todo habiendo, como en este caso, ingresos de monta.

La cantidad que según nos dice en carta Mr. Dezarrois dedica a compra de obras, a saber 15.000 frs., nos parece un poco exigua ya que el Estado Español dedicó más de 19.000 ptas. a la adquisición de obras

de franceses cuando éstos expusieron en Madrid, exposición que, como V.E. sabe, era considerablemente inferior en cantidad y calidad a la nuestra e inferior al arte francés mismo. Sea dicho esto confidencialmente..." (36).

El embajador español habló con Dezarrois, aunque con nulos resultados, de lo que informa a Manuel Abril en carta del 1 de abril de 1936:

"... En lo que se refiere a una eventual participación en los beneficios producidos por la exposición, no he creído poder abordar este tema, pues no habiéndose concretado nada sobre el particular en el momento de ponerse de acuerdo sobre las condiciones en que habría de verificarse la exposición, toda sugestión por nuestra parte en el sentido que Vd. indica me temo mucho que, además de ser muy susceptible de producir mala impresión, no daría ningún resultado práctico, puesto que no dejarían de alegar que en razón precisamente a que nada se convino no podrían acceder a lo solicitado..." (37).

En consecuencia, ni la Sociedad de Artistas Ibéricos ni la República española recibieron ingresos por la celebración de esta Exposición; en cambio, sí consiguieron que el Estado francés dedicara una importante suma para la adquisición de obras que habían estado allí, un total de doce, las siguientes: de José Gutiérrez Solana, *Las señoritas toreras*, *El garrote vil* y *El entierro*; de Daniel Vázquez Díaz, *Campesina de Toledo*; de Ismael González de la Serna, *Europa*; de Timoteo Pérez Rubio, *Visión romántica*; de José Frau, *Paisaje de agosto*; de Celso Lagar, *La Parade*; de Rafael Durancamps, *Corrida de toros*; de Maruja Mallo, *Verbena* y de Gregorio Prieto, *El hombre y el caballo*. Mención aparte merece *El profeta*, célebre obra de Pablo Gargallo, que el Estado francés pagó para convertir el modelo de escayola en fundirlo en bronce (38).

Será el propio Dezarrois, principal representante francés en esta Exposición quien, una vez concluida ésta, redacta un extenso resumen de los objetivos alcanzados, que envía a la Junta de Relaciones Culturales y al Ministerio de Estado:

"... hemos conseguido un suplemento de crédito de 35.000 frs. para fundir el gran 'Profeta' de Gargallo, que tanta admiración me inspira. Todos nuestros ingresos se han empleado en gastos de organización aquí, seguros, gastos de publicidad, etc., Algún remanente se ha consagrado a las adquisiciones, para las cuales se han votado un suplemento de crédito de 30.000 frs...

Espero que le habrán mandado los recortes de prensa muy importante y muy elogiosos. Por mi parte, he escrito dos artículos, uno en la Revista de Arte y otro en 'L'Ilustration'... He dado dos conferencias: una en la Post Nacional Radio Paris y otra, de hora y media, en vuestro Instituto de Estudios Hispánicos.

Comparativamente, el éxito de las pinturas españolas ha sido mucho más grande que el de las italianas. No me quedan más que algunos catálogos de la tercera edición, que se vendió menos bien que las otras dos, que fueron agotadas completamente, y probablemente esta última hubiera quedado también agotada si hubiera podido continuar la exposición hasta la Pascua..." (39).

III.9.4. EL ARTE CATALÁN Y LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DURANTE LA REPÚBLICA

III.9.1. INTRODUCCIÓN

Una de las principales reivindicaciones de amplios sectores de la cultura catalana durante la República fue recuperar la autonomía que habían tenido antes de la Dictadura de Primo de Rivera, hasta tal punto que Cataluña era la región que más confiaba en que el nuevo régimen llegaría a satisfacer sus demandas de autogobierno. En este

sentido, baste recordar que el mismo día en que se celebraron las elecciones del 14 de abril de 1931, que daban por concluida la etapa anterior, monárquica y dictatorial, Francesc Maciá proclamaba la República catalana, como Estado independiente, antes incluso de que España proclamase su República. Esas pretensiones fueron refrenadas puesto que, tres días más tarde, el Gobierno central llegaba a un acuerdo para que la República catalana fuera sustituida por otro órgano de poder político, la Generalitat, que había sido una institución tradicional en Cataluña, siendo ése el nombre que había tenido el Estado catalán hasta la llegada del primer Borbón, Felipe V, en 1714, momento en que Cataluña quedó bajo el control de la Corona española hasta 1931.

El siguiente paso fue la redacción del Estatuto de autonomía catalán, también conocido como Estatuto de Nuria, que fue aprobado por la Generalitat el 14 de julio de 1931 (40). Sin embargo, cuando se redactó la Constitución de la II República Española de nuevo surgieron los problemas, porque no se aceptó el grado de independencia que Cataluña exigía para sí misma; de hecho, el modelo de Gobierno pasó de considerarla un Estado dentro de otro - un modelo federal - a permitir únicamente que tuviera la entidad de autonomía; por ello, el texto definitivo del Estatuto catalán fue muy discutido durante meses en las Cortes españolas, como explica detalladamente Julio Gil Pecharromán:

"Pese al compromiso de Azaña de apoyar el acceso de Cataluña a la autonomía, el Gobierno renunció a presentar como ponencia propia un texto que consideraba anticonstitucional y lo remitió para su adecuación a la Comisión de Estatutos del Parlamento, que lo estudió entre enero y abril de 1932. El proyecto, retocado, pasó a la discusión en el Pleno el 6 de mayo y en torno a sus 18 artículos los diputados polemizaron durante más de cuatro meses sobre los límites del regionalismo y sobre la naturaleza del particularismo catalán. La derecha nacional rechazaba el amplio techo de competencias que exigían

los catalanistas y denunciaba propósitos separatistas en ello. Esta postura... coincidía con los recelos de muchos diputados republicanos - especialmente de los radicales y socialistas -, así como de intelectuales de la talla de Unamuno y Ortega" (41).

Se llegó así a una situación de imposible avance, porque los representantes de Esquerra Republicana, principal partido catalán tras las elecciones celebradas en abril de 1931, se sintieron traicionados también por Manuel Azaña; sólo sería un acontecimiento imprevisto y muy grave, el frustrado Golpe de Estado del general Sanjurjo (10-VIII-1932), el que apresuró los debates sobre el Estatuto de Cataluña, que finalmente fue aprobado, eso sí con muchas enmiendas, el 9 de septiembre de 1932, con 314 votos a favor y sólo 24 en contra (42).

Por lo que hacía referencia a las cuestiones de política cultural, quedó bien claro que sólo la República española tendría potestad para organizar exposiciones de arte español en el resto del mundo con carácter oficial; precisamente durante los meses en que se estaba debatiendo el articulado de dicho Estatuto de Autonomía, Rafael Benet escribe dos textos en los que representa la opinión de los sectores más catalanistas, el primero de ellos en la revista *El Mirador*:

"El Estatuto de Cataluña, sin referencias a la cultura y arte catalanes no será un verdadero Estatuto.

Entre los catalanes de la Cataluña estricta y los españoles las diferencias en arte son substanciales. Nuestra pintura y escultura contemporáneas tienen influencias francesas; los de Castilla y sus provincias tienen orígenes alemanes, igual que Revista de Occidente, que están al 'Servicio de la República'.

Creemos que la expansión de la estética catalana por la Península tendría efectos positivos, que serían negativos en sentido contrario" (43).

Pocos meses más tarde, Benet volvería sobre este discurso separatista en el periódico *La Veu de Catalunya*; en esta ocasión se refería explícitamente a la Sociedad de Artistas Ibéricos, que estaba a punto de inaugurar su Exposición en Copenhague:

"Uno de los últimos artículos del Estatuto aprobado por las Constituyentes da al Estado la exclusiva respecto a las exposiciones en el extranjero. Poco habría que decir sobre esta limitación de soberanía catalana si el Estado Central, al organizar exposiciones de Arte Español en el extranjero, juzgara con la claridad que nuestros intereses espirituales requieren.

El Arte Catalán es un hecho de orgullo para el Estado Central, que debería hacer conocer en el exterior sin escamotear el nombre de catalán. Sólo así nuestra dignidad sería restituida. Así nuestros artistas estarían contentos de llamarse españoles.

Un grupo catalán dentro de una amplia asociación de artistas ibéricos tendría que formarse por el mismo Estado, de acuerdo con la Generalitat y con las entidades artísticas de Cataluña.

El Ministerio de Instrucción de la República habrá de tener en cuenta, al estructurar la política artística española en el extranjero, las aspiraciones de los artistas catalanes.

Si bajo el único título de españoles o de Artistas Ibéricos se quiere incluir la pintura y la escultura catalanas, la mayoría de nuestros pintores no querrá saber nada de las exposiciones oficiales españolas en el extranjero.

Si bien es verdad que la Generalitat no puede organizar de manera oficial exposiciones de Arte Catalán en el extranjero, podrían hacerlo, en cambio, las entidades artísticas subvencionadas por las corporaciones.

Sería mucho mejor que el Estado español, bajo el emblema hispánico, acogiera amorosamente a la senyera catalana" (44).

Como era lógico, no fue aceptada de buen grado en Cataluña la redacción definitiva del Estatuto catalán (45), con el que siempre se mostrarían contrarios por lo que respectaba a la política cultural catalana. Pensemos, p. ej., que en una fecha tan temprana como junio de 1931, el Consejo de Cultura de la Generalitat ya había manifestado sus deseos de independencia cultural respecto al resto de España (46); otros episodios muy destacados de la política artística catalana de esos años son la restauración en 1932 de las exposiciones municipales de arte, "como síntoma de una continuidad espiritual, representado en el orden político por el reconocimiento de la personalidad autonómica de Cataluña" (47) y, sobre todo, la adquisición por parte de la Generalitat catalana y el Ayuntamiento de Barcelona - cada una de las instituciones aportó tres millones y medio de pesetas - de la Colección Plandiura, que en esos momentos representaba un tercio de todo el patrimonio artístico que existía en Cataluña. La Colección Plandiura contaba con un admirable conjunto de arte moderno, como relata Joaquim Folch i Torres, Director General de los Museos de Arte de la Generalitat, "hay 15 obras de Picasso. El Museo de Barcelona tiene una sola... Hoy, en el mercado de París, un cuadro de Picasso se paga a una equivalencia de 100.000 ptas. Muchos que no se lo creen, si van a París lo verán. Entre las 15 obras, hay siete al óleo, siete al pastel y un dibujo.

Los maestros catalanes del s. XIX están representados con Vayreda y Martí i Alsina y los contemporáneos ofrecen una lista de los mejores maestros de la generación actual. Elías, Torres-García, Junyer, Vidal, F. Galí, Oleguer Junyent, Durancamps, Manolo, Dunyac, Mallol, Vayreda (hijo), Llavenera, Mercadé (Jaume), Mercadé (Lluís), Mompou, Creixams, Espinal, Ramón Casas (con 14 cuadros, casi todos de su mejor época), Rusiñol, con nueve cuadros; Joan Llimona, con siete cuadros; Josep Llimona, Enric Casanovas, Galwey, Raurich, Sisquella, Carles, Pruna, Serra, Campmany, Benet, Togores, con once cuadros;

Nogués, Joaquim Mir, con diez cuadros; Nonell, con 21 cuadros; Pidelaserra, Labarta, etc." (48).

La venta, por parte de Lluís Plandiura, de su Colección coincidió con un momento especialmente delicado para la política catalana durante la República, porque tuvo lugar durante los meses en que se estaba redactando el Estatuto de Cataluña, por lo que de inmediato diversos sectores consideraron que era una magnífica ocasión de realzar los tesoros artísticos propios, al tiempo que se pretendía evitar que parte de esos fondos - p.ej. una serie importante de las tablas góticas - abandonase Cataluña y fuera adquirida por el Museo del Prado, por el Estado español en definitiva. Fue un debate muy interesante, que creó no pocas discusiones entre partidarios y detractores de esa carísima operación cultural, en el que ni siquiera faltó la intervención del Presidente de la Generalitat, Francesc Macià, por supuesto favorable a que la Colección Plandiura engrosara los fondos de los Museos de arte catalanes:

"... sería, pues, una vergüenza para nuestra generación que este propósito de nuestras Corporaciones pública no fuese llevado a término, especialmente cuando se sabe que entidades oficiales de fuera de Cataluña procuran iniciar negociaciones con el fin de conseguir la adquisición a favor de sus museos..." (49).

Sería esta revalorización de la Colección Plandiura por motivos artísticos y, en igual medida, políticos - de reafirmación de la secular tradición catalana -, la que oscurece la supuesta imparcialidad de los trámites, si pensamos la ingente cantidad de dinero, siete millones de pesetas del año 1932, que se pagó por la Colección y la sombra de duda que se extendió sobre los especialistas que habían tasado cada una de las piezas. Sólo hemos encontrado una crónica en este sentido de oposición a la toma de postura oficial de

la Generalitat y el Ayuntamiento de Barcelona y, curiosamente, es la única que aparece redactada originalmente en castellano:

"El sr. Plandiura, almacenista de coloniales y aficionado coleccionista de obras de arte, ha decidido, por circunstancias que él se sabrá y en uso de su derecho, desprenderse de su colección, ofreciéndola al Ayuntamiento de Barcelona.

Aun rebosando superávit las Haciendas municipal o de la Generalidad, la adquisición de la colección Plandiura... debiera ser objeto de más serios reparos, dado el precio que se pide; pero con un presupuesto municipal que se liquida con veinte millones de déficit y con atrasos que importan más de cuarenta millones y con un presupuesto de la Generalidad que no permite atender las más sagradas atenciones, como es la de la Beneficencia, el propósito tiene todos los caracteres de una locura...

Por si ello fuera poco, se ha formado alrededor de este asunto una atmósfera asfixiante... Se nos quiere presentar también al sr. Plandiura como un ejemplar del buen barcelonés.

El sr. Plandiura, hasta que se distinguió como amigo de los hombres de la dictadura, no era conocido más que de sus clientes y de los artistas que se veían obligados a acudir a él y de los traficantes en antigüedades más o menos auténticas. En política presentó su candidatura de diputado a Cortes por el distrito del Vendrell, en calidad de romanonista, a base de hombre adinerado, logrando salir triunfante, circunstancia que silencian hoy sus panegiristas...

Si la situación económica de la Generalidad y del Ayuntamiento fuera otra, la adquisición de la colección Plandiura debía estar condicionada a un peritaje de personas competentes..." (50).

Tres años más tarde a la compra de la Colección Plandiura, en septiembre de 1935, encontramos otro documento relacionado con la política cultural y artística que se estaba promoviendo desde los centros oficiales de Cataluña; en esta ocasión, la Consejería de

Cultura de la Generalitat solicita al Gobernador General y Alcalde de Barcelona, que se restableciera la celebración de exposiciones nacionales e internacionales de arte:

"... hoy sentimos la necesidad de dirigirnos a V.E. como dirigente supremo de Cataluña, para que nos ayude a restaurar aquellas gloriosas exposiciones bienales de arte que desde 1898, 1907 y 1911, entre otras, honraban nuestra ciudad y a los alcaldes que las presidían.

Desde esas fechas, las exposiciones oficiales de arte en Barcelona han decaído lamentablemente en un reducido círculo de cosa provinciana... queremos ir de la mano públicamente con todos los artistas de España y del extranjero, otra vez, porque sabemos necesaria para nuestra vitalidad artística esta mutua fraternidad y colaboración.

Con esta noble y patriótica finalidad, Exm. Sr., venimos a pedirle que desde ahora, con su patriotismo y su magna autoridad, restaure las Exposiciones Nacionales e Internacionales de Arte..." (51).

Se adjunta un completo programa para reorganizar esas exposiciones, en las que se incluirían secciones de Pintura, Escultura, Dibujo, Grabado, Artes Decorativas y Arquitectura; asimismo, "siguiendo las normas de las exposiciones más modernas, como la bienal de Venecia, habrá secciones de Música, Cinematografía, Teatro y Danza Clásica" (52). Plantea, además, una interesante voluntad de romper los límites geográficos catalanes y de implicar a todos los artistas españoles y europeos, "a fin de ligar la organización de Barcelona con los intereses artísticos de toda España y del extranjero se nombrarán representantes artísticos en diversas ciudades de España" (53).

Pocos días más tarde, el 26 de septiembre de 1935, y aprovechando que un catalán, Alejandro Lerroux, acababa de ser nombrado ministro de Estado, el diputado a Cortes por Gerona, Carlos Badia, se manifiesta a favor de que las entidades culturales y artísticas catalanas no quedaran fuera de las actividades más ambiciosas que estaba llevando a cabo la República española:

"Parece ser que llegan a ese Ministerio frecuentes invitaciones de países extranjeros solicitando la aportación de artistas españoles para exposiciones y certámenes que se organicen.

Sería de desear, y ésta es la sugestión que yo me permito formularle, que ese Ministerio solicite el concurso de artistas catalanes a través de la Generalidad, la cual a su vez tiene organizado un servicio permanente que pudiera ser probablemente utilizado por ese Ministerio. Se trataría de dar mayor impulso a la aportación de artistas catalanes a las exposiciones del extranjero, matizando con ello el concepto general del arte español y contribuyendo a esa cooperación que en todos los órdenes tan vigorosamente ha defendido Vd. desde el Gobierno" (54).

III.9.4.2. LA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN PARÍS Y SUS REPERCUSIONES EN CATALUÑA

En consecuencia, esas aspiraciones a ostentar la propia representación del arte catalán fuera de España se vieron defraudadas una vez más cuando se produjo, a primeros de 1936, la organización e inauguración de la muestra de la Sociedad de Artistas Ibéricos en París, por lo que no faltaron las opiniones de despecho entre quienes se sentían agraviados por la selección de obras o porque no se les había dejado decidir en aquélla.

Así, la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, reunidos los miembros de la Junta General - el presidente, Conde de Güell, y

Joaquim Bassegoda, Baixeras, José Clará, Xavier Nogués, Labarta y Manuel Rodríguez Codolá - el 16 de enero de 1936, protesta formalmente ante el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por estimar que se les había dejado al margen en la organización de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de París:

"... Amb motiu de lo darrerament acorregut en la organització d'una exposició d'artistes iberics es celebra a Paris, i amb relació amb artistes catalans de reconegut prestigi, que havien quedat en un principi sense invitació per a prendre part en aquella, l'Academia, per a que no es repeteixi el cas, a proposta del sr. Labarta, resol dirigir-se al Ministre... per tal de cridar-li l'atenció sobre aixó, i porque quasi es disposi la celebració d'una exposició d'obres d'artistes espanyols amb plé caracter oficial o amb subvencions del Ministeri, aquest es dirigeix a l'Academia com organisme oficial de tots els artistes de Catalunya i al marge de tota pugna d'escoles, per a que sigui el Comité (l'Academia) que s'encarregui de formular invitacions..." (55).

A las pocas semanas, otra entidad se suma a las protestas que había expresado la Academia barcelonesa, el Círculo Artístico de Barcelona, que también dirige un comunicado a la Dirección General de Bellas Artes, y que tiene fecha de 29 de febrero:

"... en París se ha organizado una Exposición de obras de artistas ibéricos, comprendiendo principalmente a los españoles, bajo el carácter oficial y patrocinio del gobierno de la República española.

Que los organizadores de esa Exposición prescindieron de la colaboración indispensable de las corporaciones Artísticas de España, dándose el caso de que prescindan con ello de las aportaciones de los más reputados artistas.

El 'Círculo Artístico' de Barcelona considera que su colaboración es evidentemente indispensable en casos como el

denunciado y así suplica, que siempre que el Ministerio de Instrucción Pública, o cualquier otro organismo del Gobierno español patrocine o dé carácter oficial a una Exposición de Arte, convoque a los artistas, mediante las corporaciones que los representan, y en primer lugar al 'Círculo Artístico' de Barcelona..." (56).

Las reclamaciones fueron recogidas por el Ministerio de Estado, que lo comunicó a la Junta de Relaciones Culturales, organismo que se había encargado de coordinar, junto a la propia Sociedad de Artistas Ibéricos y a Dezarrois, la organización de la Exposición de París, quedando muy sorprendidos - como expresan en un documento fechado el 9 de marzo de 1936 - puesto que la realidad había sido muy diferente a la que denunciaban tanto la Academia de San Jorge como el Círculo Artístico de Barcelona:

"... en la Exposición de Arte español contemporáneo que se celebra actualmente en París... está representada con gran amplitud la obra de los mejores artistas catalanes hasta el punto de que de 144 expositores, 64, es decir casi la mitad, pertenecen a la región autónoma. Por la lectura del Catálogo de la Exposición puede verse que en ella figuran la mayor parte de los artistas conocidos de Cataluña, a lo que cabe añadir que la ausencia de nombres que faltan no es debida a olvido alguno por parte de los Artistas Ibéricos, sino por no haber podido aceptar la invitación que personalmente les hizo la entidad organizadora. Por lo demás este Ministerio y la Junta de Relaciones Culturales se hallan en la imposibilidad de dirigirse a todas las sociedades artísticas de Cataluña, como también a las de las otras regiones de España, sino que la entidad organizadora (en este caso los Artistas Ibéricos) se pone en contacto bajo el control de dicha Junta, con los artistas cuya colaboración estima más conveniente según el carácter y la amplitud de cada exposición" (57).

Más rotundo fue la respuesta, en carta que envía el 14 de marzo al Presidente de la Junta de Relaciones Culturales, del principal acusado por las entidades catalanes, Manuel Abril, como organizador de la Exposición de París. Como había sucedido once años antes, con motivo de la primera Exposición de la SAI (may.-jul. 1925), de nuevo se volvía a encontrar con la oposición de una parte del arte catalán; además, Manuel Abril encontraba totalmente injustificadas esas quejas, habida cuenta la gran participación catalana en la muestra:

"... quiero dejar por escrito los términos de mi conversación para que pueda hacer de ellos el uso que le parezca conveniente... De 144 expositores que hay en la Exposición de París, son catalanes nada menos que 64: la mitad. De éstos, no llega a la media docena el número de los residentes en París. Los demás han sido solicitados por nosotros en la propia Barcelona. Pertenecen, puede decirse que todos ellos, a esa gran masa de pintores catalanes que, exponiendo siempre en Cataluña y no exponiendo casi nunca en el resto de España, figuran, no obstante, en la primera fila de las artes catalanas. Hay entre los invitados por nosotros catedráticos y noveles; de avanzada y reaccionarios; de derechas y de izquierdas. La manifestación pública de conjunto en el arte de Cataluña está constituida por el Salón de Primavera; muy empeñados allá en diferenciar las tendencias, concurren a este Salón los artistas catalanes agrupados en dos diferentes partidos con rótulo diferente: el Salón de Monjuich y el Salón de Barcelona. Nosotros hemos llevado a la Exposición de París artistas de ambos salones.

¿No están en la Exposición todos los artistas catalanes? Tampoco todos los artistas de otras provincias, Madrid inclusive. Los de importancia que faltan - Sunyer y Nogués, p.ej. - no han dejado de ser invitados por nosotros. Y algunos otros - muy pocos - catalanes que admiramos faltan también, como faltan de por acá un Arteta y un Ferrant, no menos admirados.

No pretendía ser exhaustiva - sino, por el contrario, selectiva - la lista de expositores; así lo deseaba y lo había hecho constar reiteradamente... el propio Director del Museo del Jeu de Paume. No obstante, la exposición fue ampliada de tal modo y la ampliación se venció tanto del lado del eclecticismo que el propio - repitamos - monsieur Dezarrois hubo de lamentar en alguna carta la aparición de nombres para él poco deseables... Hemos pecado, pues, por exceso, y más que en parte alguna en la parte catalana...

Añadamos. Muchos de los expositores citados pertenecen al Círculo Artístico barcelonés; la protesta que nos ocupa no puede ser, pues, del Círculo, sino de unos cuantos socios de él; pero, además, el C.A. (sic) en cuestión no representa la vida artística de Cataluña. En vigencia allí un mercado que por acá, por el Centro, no existe, se condensa la actividad artística en torno a los marchantes o las casas comerciales de más importancia. En Barcelona son: Sala Parés, Galería Syra, Juan Merli, Pinacoteca. Todos ellos han surtido a la Exposición y hemos invitado, además, a no pocos que no pertenecen a ninguno de esos grupos. En resumen, que hemos hecho mucho; todo lo principal; y lo que no se había hecho nunca" (58).

En la prensa catalana, la mayoría de los medios de comunicación mantuvieron la misma actitud reticente hacia la SAI y hacia la República que hemos visto en la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge o en el Círculo Artístico, y debemos considerar como hechos aislados las crónicas abiertamente favorables a la Exposición de París (59); por el contrario, son legión las crónicas francamente hostiles:

"... la forma ligera y parcial con que el crítico de arte sr. Manuel Abril ha seleccionado las obras que, en representación de la producción artística catalana, han concurrido a la exposición de arte español... Como fuera que la misma irregularidad se ha producido al escoger las obras de los artistas del resto de la Península, el descontento es general, tanto más si hemos de tener en cuenta que

dicho señor seleccionador disponía de una respetable subvención a la que tenía que dar mejor aplicación..." (60).

"... se ha abierto la Exposición L'Art Espagnol Contemporain, que la crítica francesa juzga con pocos elogios. Hemos calificado humorísticamente esta mezcla infecta de pompiers de vanguardia y de retaguardia con artistas sensibles...

Los organizadores madrileños de esta exposición española han engañado a los catalanes. Nos habíamos dejado embarcar por el sr. Manuel Abril en una aventura sin cabeza... para hacer triunfar la pedantería de los Vázquez Díaz, de los Gutiérrez Solana o, lo que es peor, para llevar en tabernáculo a los decadentistas de mal gusto de Beltrán Masses.

Pero más vale que no hablemos de esta triste exposición de Artistas Ibéricos, en la que han estado ausentes en todas las formas, los valores más raciales del arte catalán, descontando aquéllos que ya eran conocidos en París..." (61).

"... no recordaba que en Barcelona ningún diario hubiera hablado de la organización de esta exposición ni que ningún centro artístico barcelonés hubiera hecho invitación pública a los artistas catalanes o que, si de otra manera debía ser, que ningún comité actuara de modo público en la debida selección de los que debían representar a Cataluña...

Sabemos, incluso, que artistas que fueron invitados y que prestaron sus obras, no han figurado en la exposición. ¿Por qué? ¿Estaba o no autorizado el que hacía entre los artistas catalanes la invitación? Alguien ha dicho que una vez en París todas las telas, el Comité de distribución tuvo que rechazar algunas por falta de calidad. Bajo cualquier concepto, esto es inadmisibile; pero, en cambio, es muy propio de la forma semiclandestina en que, al menos aquí, se hizo la selección de obras...

Lamentamos no poder felicitar a la asociación de Artistas Ibéricos... todos sabemos las buenas intenciones que han movido al sr. Manuel Abril, por el cual tenemos todos los respetos. Sin embargo, en otra ocasión, será mejor que al menos los artistas catalanes sepan en qué condiciones se embarcan en la peligrosa aventura de una exposición internacional" (62).

Uno de los diarios catalanes más nacionalistas, *La Publicitat*, aprovechó la noticia de la Exposición que la Sociedad de Artistas Ibéricos celebraba en París para recuperar un viejo discurso antiespañol:

"... Es fácil constatar que presentarse como un pintor genéricamente español en el extranjero halagaba a un número de nuestros compatriotas. Aunque particularmente convengan algunos de ellos que el Arte Español y el Arte Catalán modernos son nacionalmente distintos, no por principios políticos, sino estéticos, parece que cuando se expone en París la etiqueta nacional y el credo estético, son menos estimados.

Hace pocos días el crítico de un diario nacionalista francés censuraba que algunos pintores de la llamada Escuela de París representasen a Francia en exposiciones de arte francés en el extranjero. Es el caso de Picasso, francés en Polonia, p.e , sigue siendo español en esta Exposición de París. Los pintores catalanes gozan de triple nacionalidad. Es el caso de Salvador Dalí, que fuera de Francia aparece como francés; en Barcelona y Madrid, como catalán y en París, como español.

Eso tiene consecuencias: si la crítica francesa considera a España y a sus pintores - sin diferenciar los de Castilla o los del Mediterráneo - como ejemplo de lo sombrío, feroz, supersticioso, etc. Y los emparentan, siempre, con Greco y Goya.

Todos los críticos franceses que hemos leído hacen muestra de una sola erudición: España negra = Greco = Goya. Todos dicen

unánimemente que Picasso - que es un inventor de formas - triunfa en esta Exposición por encima de todos porque es un auténtico español heredero de aquellos dos inmortales. Y señalan el lazo de españolismo que unen a los más alabados: Gris, Gargallo, Bores, Viñes, La Serna, Solana, Sunyer y Dalí. Todos, catalanes o españoles, son víctimas, a través de la prensa francesa, de los pájaros nocturnos" (63).

Casi un mes más tarde, y también desde *La Publicitat*, Joan Sacs despide la Exposición de París, que había sido clausurada tres días antes, el 5 de abril; de nuevo encontramos en su razonamiento algunos argumentos que pretendían evidenciar las diferencias insalvables entre el arte español y catalán, y de forma implícita, que consideraba Madrid como Estado centralista donde seguía imperando, pese al régimen republicano proclamado hacía cinco años, el caciquismo en política cultural y artística, así como el agravio hacia el particularismo catalán:

"¿Quién podrá pedir responsabilidades al organizador de la reciente exposición de Arte Español celebrada en París bajo los auspicios del Ministerio de Instrucción Pública de Madrid? ¿Quién podrá resarcir a los artistas catalanes invitados a tal exposición de los muchos perjuicios ocasionados por la desastrosa organización de la exposición? ¿Quién podrá defender la elección de los artistas invitados, las absurdas ausencias, etc.?"

Nadie: ya podemos poner las manos sobre el fuego. Madrid es así" (64).

Como veremos a continuación, la Sociedad de Artistas Ibéricos no sólo tuvo que sufrir esos ataques desde Cataluña sino que su gestión al frente de la Exposición parisina se encontró con una oposición cada vez más notoria entre los sectores conservadores del resto de España.

III.9.5. RECEPCIÓN EN ESPAÑA DE LA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN PARÍS

La Sociedad de Artistas Ibéricos volvería a recibir duras críticas por parte de sectores reaccionarios españoles, siendo esta Exposición de París la culminación de las descalificaciones que hemos visto sucederse desde 1933, como el discurso de José Manaut Viglietti, *Las Bellas Artes en la Segunda República* (65) o como las dificultades que, por parte de algunos miembros del Ministerio de Estado, se ofrecieron para que la Exposición de la SAI en París no se celebrara o, en el peor de los casos, se retrasara (66).

En el caso de la Exposición de París, las críticas provienen, curiosamente, de uno de los pintores que habían sido llamados para colaborar en dicha muestra, Federico Beltrán Masses; residente en París desde hacía décadas, había ganado un cierto prestigio entre la alta sociedad francesa como autor de retratos "áulicos", que trataban de resaltar el poder económico de los retratados, a los que añadía una estilización que pretendía reflejar elegancia y una pincelada muy minuciosa. Desde luego, la pintura de Beltrán Masses y la que exponían los Artistas Ibéricos en otras salas de la Exposición parisina no podía ser más diferente; de hecho, sabemos que el comité de la SAI no había elegido ninguna obra de Beltrán, y que le había sido impuesto por André Dezarrois quien, además, le procuró un lugar de privilegio en el catálogo de la Exposición, donde aparecen todas las obras que presentó (*Retrato de Alain Gerbault; Retrato de Mme. J.-P. Peugeot; Retrato de Mme. Luis Estévez; Retrato de Mme. Schwob d'Héricourt*) e, incluso, donde se reproduce una de ellas, *Retrato de Alain Gerbault*.

Aprovechando la tribuna que le ofrecía un medio de comunicación conservador, el diario ABC, comienza su artículo con una afirmación tajante: "La pobreza del arte actual se debe a la democracia... Ved

las obras que nos han dejado las épocas de reyes... belleza que se debe a la aristocracia y a la buena educación en todo" (67).

A continuación, elabora sus teorías sobre la bondad del arte tradicional y, en contraposición, con la falta de valores artísticos de los pintores y escultores contemporáneos. Mucho más grave es la serie de acusaciones que vierte sobre Juan de la Encina, al que culpa en gran parte de las oportunidades que estaba gozando la Sociedad de Artistas Ibéricos desde el mismo instante de la proclamación de la República española:

"Pienso en la lección de estética que nos han dado los ingleses con los funerales de su rey Jorge V y la pobreza lamentable de esa exposición española de arte que se abre hoy en París.

La democracia, con su falsa modestia, nos quiere quitar el color, y éste es vida; nos quiere quitar el arte por creer que es un lujo, y éste es descanso del alma en la lucha cotidiana.

Si no fuese por el genio de perspicacia de Mr. Dezarrois, ¿qué hubiese sido de ese núcleo de talentos perdidos en rebuscar inútiles y malas copias de revistas?.

Sin Sert, Anglada, Zulueta (sic), Sorolla, Rusiñol, Mateo Hernández y algunos otros que han luchado en batallas internacionales y que son ignorados de la cultura del sr. Encina, que ha hecho un prefacio que yo estoy seguro que esta vez la Encina quedará implantada para borrar el alcornoque, que antes designaba cierta categoría de personas.

Yo no quiero dejar hacer, ser cómplice, que se engañe a una juventud que puede dar los frutos que ha dado siempre la escuela española. La tradición de Velázquez, Greco y Goya no debe irse para dar paso a ese izquierdismo de mano más que de política. Buscad dentro de una estética de raza. No debemos imitar los de afuera; barred sin miedo esos señores, que en un momento de pánico se han instalado a

puestos oficiales y que por indiferencia... infestan el ambiente hasta asfixiarlos, sin que nos demos cuenta.

Reaccionad, luchad, si no queréis desaparecer bajo la mala dirección de esos improvisados directores" (68).

Si Beltrán Masses pretendía reabrir la polémica sobre la validez del arte español contemporáneo, lo consiguió a los pocos días. Desde uno de los periódicos más afines a la República de Azaña, *El Sol*, se utilizarán los mismos términos descalificativos, con la novedad de que se recurre a una comparación con la actualidad política, con uno de los escándalos más resonantes del gobierno radical, el del straperlo:

"Un pintor zarramplín, residente en el Extranjero y famoso por la irreستاñable cursilería que mana de su deleznable obra, se permite atacar chabacanamente, sin duda porque nadie que sepa lo que es pintura le toma en consideración, la actual exposición de arte español contemporáneo.

¿Que no le gusta? ¡Bueno! A la mayor parte de los expositores tampoco les gusta la 'strapérlica' pintura que él fabrica en serie y a la mayor gloria del 'cocotismo' y del 'rastacuerismo' internacional.

Se permite atacar a una persona que para nada ha intervenido ni ha tenido la menor iniciativa ni sugerencia en la organización de la citada Exposición. Sí 'Juan de la Encina' escribió la introducción al catálogo fue porque se lo pidieron encarecidamente, habiéndose negado antes por creer más indicado a su amigo Manuel Abril.

El toque está en que a Juan de la Encina no se le ocurrió citar, junto a Zuloaga, Picasso, Anglada, Echevarría o Solana, a un sr. Beltrán Masses cualquiera... que cultiva una quisicosa que él llama pintura galante, elegante y nocturna, y que en realidad es una de tantas variantes del 'straperlismo' pictórico internacional de nuestros días" (69).

Por su parte, uno de los directa o indirectamente injuriados por Beltrán Masses en su artículo, Manuel Abril, también responderá a las acusaciones:

"... La Providencia ha castigado por la mano del autor de este artículo a D. Federico Beltrán Masses. Invitado Beltrán Masses a la Exposición referida; figurando en ella... creyó, sin embargo, del caso enviar a Prensa Española un artículo denigrando a los artistas españoles y arremetiendo con desaforada acritud - y lo que es aún peor: con pobreza de ingenio y falta de elegancia - al prologuista del catálogo, Juan de la Encina... No tenía Beltrán Masses la menor razón en su ataque; pero la hubiese tenido y ¡qué poco gallarda hubiera sido la actitud de un español que aprovecha ese momento, cuando tantos franceses alaban, para hablar mal de unos y otros compañeros y compatriotas...!

Pues bien, no ha sido España; ha sido Francia misma la que se ha encargado, por conducto del cronista de Le Mois, de dar la réplica. 'Hay en esta Exposición - nos dice el articulista -, como en todas las de índole análoga, en las que han de estar representadas las tendencias más opuestas, hay, decimos, lo mejor y lo peor'. Y añade a renglón seguido: 'lo peor, seguramente, son los retratos mundanos del señor Beltrán Masses'...

¡Miren ustedes por cuanto...! El señor Beltrán Masses... cree necesario arremeter con insultos y desdén contra la mayoría de los expositores españoles en París, y resulta que son ellos, los que informan en París al mundo entero, los que enjuician al juez y le suspenden. La Exposición española era mala a juicio de un español; los pintores españoles eran malos a juicio de un español, pintor también; y ahora resulta que, a juicio de París, es pésimo este pintor..., lo peor de esa Exposición que él ha juzgado tan mala.

Añadamos como colofón de este incidente, que hemos visto en una carta de Zuloaga una frase que dice, aludiendo a la Exposición

Española de París: 'Debemos estar todos contentos de haber asistido a ella'" (70).



Federico Beltrán Masses, *Retrato de Alain Gerbault*

En efecto, existieron esas crónicas negativas hacia el arte de Beltrán Masses en diversos medios de prensa franceses, y si en *Le Mois* podemos leer que "lo peor, los retratos mundanos de Beltrán Masses, que recuerdan a la pintura de Moreau pero, sobre todo, el dibujo y el falso renacimiento de las composiciones decadentes de Sarluis" (71), Jacques Guenne sería aún más categórico: "Se encontrarán en el Jeu de Paume retratos de damas por Beltrán Masses que serán la más dura maldición de una clase que no supo ni siquiera elegir a los artistas capaces de eternizar sus rostros..." (72).

Sin lugar a dudas, la Exposición de París fue una de las que mayor impacto causó entre la crítica y público españoles de todas las que se celebraron, dentro y fuera de España, durante la Segunda

República. La relevancia de los artistas presentes y, por qué no, la cercanía geográfica respecto a París permitieron sumar un elevado número de críticas y reseñas sobre la Exposición; algunos de esos periódicos españoles - más adelante analizaremos también la repercusión que tuvo la muestra sobre la prensa francesa - resaltaron como rasgo más destacado la amplia representación de todas las tendencias y personalidades que se lograron reunir allí, y así Daranas, corresponsal de ABC en París, resaltaba "la total riqueza de una manifestación que agrupa bajo el mismo techo a los temperamentos más opuestos y desafines. Es la primera vez que los veteranos fraternizan con los jóvenes y los universalistas con los sedentarios o autóctonos... Si no están todos los que son, no son postergados ni excluidos, en cambio, modalidad ni tendencia ninguna..." (73).

Por el contrario, para Francisco Melgar sería exagerado hablar "de una Exposición de Arte Español Contemporáneo, por la ausencia de muchos artistas importantes... La empresa era difícil, pero los mismos inconvenientes debían haber impulsado a los organizadores a seleccionar con más acierto las obras y las personas, evitando con rigor que se acumularan los lienzos de este o aquel artista" (74).

Se trata de un caso aislado, porque en realidad fueron mayoría los escritores que saludaron la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos como un admirable exponente del futuro del arte español; un artículo anónimo de *La Voz* destacaba que "por la personalidad de los expositores, la variedad y número de lienzos, la Exposición es de una importancia excepcional, porque resume todo el Arte Español Contemporáneo, tan diverso y vibrante de acentos personales..." (75).

También el diario *Ya* se muestra claramente partidario de la Exposición y de sus organizadores españoles, los miembros de la Sociedad de Artistas Ibéricos:

"se reúne una síntesis bastante exacta de lo que es el Arte Español Contemporáneo; el eclecticismo de los salones honra a Pérez Rubio que, digámoslo todo, consigue un triunfo para España, triunfo de resonancia y calidad, con la módica subvención de 25.000 pesetas escasas. Nunca España se gastó mejor que ahora su dinero" (76).

Asimismo, para el diario *El Sol*, estaríamos ante "la exhibición más importante que se haya hecho en París de Arte Español Contemporáneo. Se han hecho en ella varias salas particulares, dedicadas a Picasso, Juan Gris, Mateo Hernández, Gargallo, Vázquez Díaz y acaso Zuloaga. Para instalar esta Exposición se han retirado todas las obras que se exponían en el Museo del Jeu de Paume, de modo que se dedica éste íntegramente a exponer las obras de nuestros artistas contemporáneos. El Arte Español Contemporáneo, bajo todas sus formas y tendencias, desde la de los casticistas a los suprarrealistas, allí está representado con la mayor extensión posible" (77).

Una semana después, de nuevo en las páginas de *El Sol*, aparece uno de los artículos más elogiosos hacia la Exposición de la SAI en París:

"Las noticias que nos llegan de París anuncian cada vez más éxito de la Exposición organizada por *nuestra Sociedad de Artistas Ibéricos* (la cursiva es nuestra).

Entre otros méritos, ofrece al público parisiense, en cierto modo equivale al público universal, por primera vez y a modo de panorama completo de nuestro arte español contemporáneo. Los historiadores de este arte - el más completo es nuestro amigo Manuel Abril, pues en su último libro es quien aborda con mayor extensión la materia - es probable que puedan poner no pocas pegass... pero hay que declarar que la Exposición está bien organizada y que en su organización ha presidido, no ya el capricho o la cerrazón de una

tendencia exclusivista, sino un criterio histórico evidente y un criterio de selección. La crítica francesa lo reconoce así.

A nosotros los españoles ha de servirnos esta Exposición de lección, que merece ser aprovechada por el Estado. Es de suponer que el actual ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Marcelino Domingo, vuelva por los fueros de la segunda parte de la denominación del ministerio que regenta, enmendando el craso error que supuso suprimir la Dirección General de Bellas Artes.

Si España significa algo contemporáneamente más allá de sus fronteras, en no pequeña parte se lo debe a sus artistas históricos y contemporáneos, y por eso no se concibe la supresión de la Dirección General de Bellas Artes - si bien funcionaba mal -" (78).

En el mismo artículo se realiza una interesante propuesta, y que no es otra que solicitar la sustitución de las exposiciones nacionales de Bellas Artes por certámenes como el de los Artistas Ibéricos en París, donde al mismo tiempo se exponían obras de artistas de vanguardia y más tradicionales:

"... Decíamos que la Exposición debe servir de lección, que consiste en contraponerla a las Exposiciones Nacionales, que carecen de otra realidad que la burocrática, pues desde hace años están muertas, porque carecen de verdadero interés y no representan la variedad admirable del arte español contemporáneo, y mucho menos el ejemplo vivo de un arte que pasa por momentos interesantísimos de ebullición y que está verdaderamente de muda.

Más se aprende sobre nuestro arte español contemporáneo recorriendo las salas del Jeu de Paume que repasando los últimos veinte años de Exposiciones Nacionales.

Así como hay gentes que quisieran borrar del ámbito español las inquietudes políticas y sociales... sin reparar que eso es la vida histórica de los pueblos vivos y creadores, del mismo modo en nuestras

Exposiciones Nacionales se propugna eliminar todo lo que sea lucha, inquietud, ardentía creadora de nuevas formas artísticas..." (79).

Para concluir esta serie de comentarios favorables desde España a la Exposición de la SAI en París, Julián Laynez se centra en la que considera virtud primera del arte español, la capacidad de ofrecer alternativas personales:

"El artista español sigue raramente una escuela. Así la dificultad de su clasificación. En una constante sucesión de renovaciones, de evoluciones, el arte español ensancha continuamente sus dominios. Nada puede ya extrañarnos y debemos contemplar con gran serenidad todo cuanto se nos presente... El arte español refleja como ningún otro el mal de la época: la inquietud..." (80).

Manuel Abril, que había estado al frente de la Sociedad de Artistas Ibéricos desde sus inicios y, por tanto, quien conocía tan bien cuáles habían sido los preparativos de la Exposición parisina, quien analiza la selección de artistas que se había realizado, al frente de los cuales sitúa a Zuloaga, Sert, Solana, Vázquez Díaz, Picasso, Gris o María Blanchard quienes, en sus propias palabras, "componen, como si dijéramos, el Estado Mayor de esta Exposición. La sección de consagrados... La Exposición no está constituida sólo por éstos; el cuerpo del ejército es muy otro y no por cierto, formado por soldados rasos: no han ido a esta Exposición más que 'clases'. Jefes y gentes de 'clase' en el sentido moderno. Gentes de categoría que pueden andar ya por el mundo...

Los que quieren encontrar una tendencia que pudiéramos llamar 'constructivista' o también, quizás, neotradicionalistas y humanistas vean el grupo que forman Balbuena, Rosario de Velasco, Pedro de Valencia, Lahuerta, Muntaner, Teresa Condeminas, José y Margarita Frau, Norah Borges, Santasusagna, Hipólito Hidalgo de Caviedes y Marisa Pinazo.

En estos últimos años, por Italia sobre todo; pero en general por doquiera; lo mismo en Alemania que en Inglaterra; lo mismo en Estados Unidos que en Bélgica se ha iniciado una corriente en la cual con espíritu moderno, se persigue una dicción, una composición, un espíritu atentos a maneras y conceptos de los clásicos, sobre todo de los clásicos del renacimiento y de Italia. Más o menos orientan sus obras en esta dirección los autores que ahora citamos...

Enfrente, el grupo extremista: Bores, Moreno Villa, Orgaz Lamolla y Caneja entre los más representativos; post-cubista alguno de ellos, superrealistas los otros. Dentro de este mismo grupo podríamos incluir a Ucelai, Pedro Flores, Pruna y acaso a Maruja Mallo...

Entre ambos grupos encontrándose, no obstante, en un concepto 'vivo' de su arte. No persiguen asunto, ni alusiones tan concretamente humanas como los del grupo primero... pero tampoco se entregan a la libertad representativa o a las alusiones infrapsíquicas frecuentes en el grupo extremista. Constituyen todos éstos el mayor grupo: Valverde, Pérez Rubio, Souto, Berdejo, Mompou, Siquella..." (81).

A este artículo, que ilustró con cuadros presentes en la Exposición de Valentín de Zubiaurre (*Ofrenda*), Francesc Domingo (*Figura amarilla*), Solana (*El beso de Judas*), Obiols (*Retrato de niña*) y Labarta (*Retrato*), le sucedería un segundo, publicado una semana después, y en el que Manuel Abril profundiza en algunos casos concretos de artistas que no habían podido acudir a la Exposición parisina. No deja de sorprender cómo defiende la presencia de artistas que, como Alvarez de Sotomayor o Manuel Benedito, actitud que podría deberse a un doble factor: por una parte, el discurso general de Abril sobre el "arte vivo" español había ampliado sus límites, y si en anteriores exposiciones de la SAI no se había permitido la inclusión de artistas como aquéllos dos o como Eugenio Hermoso, en la de París sí se entendía como presencias pertinentes; por otra, Manuel Abril acababa de publicar su libro *De la naturaleza al espíritu*, por el que

había obtenido el Premio Nacional de Literatura en 1934, en el que se plantea una historia del arte español más como historiador - esto es, con una visión de conjunto muy amplia - que como protagonista activo que había sido de esa misma realidad desde los años veinte:

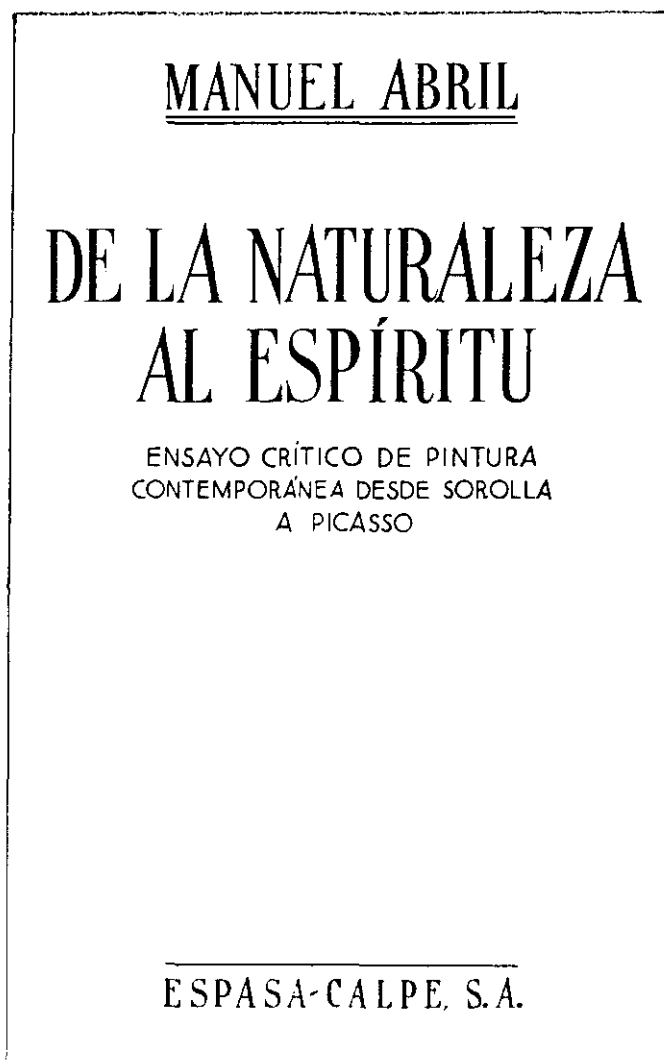
"... Si algún autor ilustre, como Alvarez de Sotomayor, falta... no se debe, por cierto, a que Sotomayor no hubiera sido invitado expresamente por los organizadores, sino a la circunstancia de haber coincidido la exposición general de París con otra particular del pintor en Lisboa. El propio Sotomayor nos expuso esta razón, en carta que conservamos. Razones particulares han impedido - y no exclusión por parte de los organizadores - han impedido concurrir al pintor Manuel Benedito...

La exposición actual, en rigor, no estaba en un principio planeada con el carácter que fue luego adquiriendo poco a poco. Se trataba de hacer una Exposición de *Art vivant* (sic) español... Después fue ampliándose el propósito y fueron llegando a la Exposición artistas que - de una u otra tendencia - la honran, y también ¡ay! algunos de esos otros, inevitables siempre en estos casos, que no la honran y que no hubiéramos nunca deseado, pero que se imponen a todos porque tienen de maestros en el arte de influir y gestionar y remover valedores, lo que no tienen de maestros con el pincel o el martillo en la mano..." (82).

Sobre este último punto, que había afectado - rebajando la calidad - al nivel general de la muestra, volvería Manuel Abril en un tercer artículo, y ello pese a que habían pasado más de dos meses desde el anterior y a que ya se había clausurado dicha Exposición, y así para el máximo responsable de la SAI, "fueron muchos los que no representaban sino mediocridad de rumbo estético. Conviene entender esto: Hay autores que saben su oficio, que tienen nombre y medallas ¿qué les falta? Sentir hondo. Estilo. El todo. Lo que hace vivir un arte. Por eso nos parece que el rótulo de *Art Vivant* (sic) es

insustituible, porque no indica preferencias de una escuela... sino que se fija sólo en que aquéllo, lo que sea, vibre, palpite...

Pues bien, a los artistas españoles que han ido al Jeu de Paume sin ser del *art vivant* (sic) no les ha citado nadie; no les ha hecho caso nadie..." (83).



Manuel Abril, *De la naturaleza al espíritu* (1934)

Del mismo modo que la Exposición de la SAI en París tiene mucho de gran muestra de todo el arte español del s. XX, sin predominio de unas tendencias sobre otras, el pensamiento de Manuel Abril a mediados de los años treinta comienza a preferir también ese tipo de reflexiones de tipo general, de modo que estaríamos, en nuestra opinión, ante un segundo gran momento de síntesis, de reflexión sobre

lo que había conseguido y lo era el arte español contemporáneo, tras aquél primero que supuso la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925, once años antes.

En la Exposición de la SAI en París, en febrero de 1936, aparecen gran parte de los artistas que mencionaba Manuel Abril en *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso* (84), texto que había recibido el Premio Nacional de Literatura en 1934, otorgado por un Jurado que formaban en aquella ocasión Concha Espina, Manuel Gómez Moreno, Elías Tormo, José Francés y Emilio Cotarelo (85). No deja de ser inevitable establecer un paralelismo entre ambos hechos, la publicación de dicho libro y la Exposición de la SAI en París. En primer lugar, Abril prescinde ya de cualquier *querelle* entre arte moderno y oficial para refugiarse en una solución que, pensaba, satisfaría a todos, como es la de definir al artista como un sensitivo, para lo cual utiliza unas palabras tan vagas que permitían cualquier interpretación:

"... El 'cómo' es imprescindible y el 'qué' lo es también... pero la equivocación está en creer que el valor de la obra de arte depende del uno o del otro o de ambos, y solamente de ellos, cuando lo cierto es que hace falta que, además, haya un 'algo' añadido... Ese 'algo' es la hondura... La hondura es para nosotros lo que se nos impone en una obra cuando sentimos que en ella hay algo trascendental...

(Sobre el artista)... su capacidad característica está constituida por dos facultades distintas: una, la de admirar lo creado; pero otra, la de crear..." (86).

Toda creación estética reseñable, según Abril, se hallaría entre dos términos, Naturaleza y Espíritu, y en ese intervalo sitúa cuatro categorías como Naturalismo, Idealismo, Naturalidad y Decorativismo, dejando como un capítulo aparte, pero complementario, el intento de

caracterizar el Arte Moderno, puesto que, para el crítico, estas cinco categorías forman parte de una entidad superior, agrupándose bajo la denominación de "art vivant", y se opondrían, eso sí, al arte académico basado en normas y no en la naturaleza o la realidad. Como mejor exponente de la primera, el Naturalismo, apuesta por Sorolla, pero también incluye a los Zubiaurre... y a Maruja Mallo, la de sus primeros cuadros, de temática popular y carnavalesca, que considera como "un pedazo del espíritu del pueblo madrileño" (87).

Partiendo de esa tendencia naturalista, el Idealismo supondría un intento por extraer la esencia de aquélla, sin limitarse a la mera descripción de algunos detalles concretos; además de Ignacio Zuloaga, se encuentran Solana e, incluso, Julio Romero de Torres, de quien llega a afirmar lo siguiente:

"... tuvimos siempre en estima a este pintor. a quien se ha podido atacar en nombre de otras tendencias, pero jamás en nombre de la suya... este modo de entender y expresar la esencia de todo un pueblo ¿no es puro platonismo? ¿Dónde está ya la Naturaleza copiada?" (88).

En las otras dos categorías, Naturalidad - en realidad se refiere con este término a la expresión de temas cotidianos, a la pintura de costumbres -, incluye a Rusiñol, Casas, López Mezquita y Eugenio Hermoso (89), y Decorativismo, en la que considera como mejores representantes a Chicharro, Anglada, Sert, Néstor, Nogués, Hipólito Hidalgo de Caviedes o Beltrán Masses.

Estas cuatro formas de comprender artísticamente la naturaleza se hallarían no en frente sino al lado, complementarios y no opuestos, de la otra posibilidad dentro del arte vivo, como sería el arte moderno, entre cuyos precursores cita a Nonell, Iturrino, Echevarría, Arteta, Vázquez Díaz, Sunyer y Togores:

"¿Cuál es el fundamento de todo este arte moderno?... la palabra AUTENTICIDAD... El arte moderno, pues, escoge lo vulgar no por empeño de avulgarar la poesía, sino, por el contrario, por empeño de enaltecer lo vulgar y de patentizar la existencia de poesía en todas partes..." (90).

En todo el extenso ensayo, Abril elude cualquier intento de definir la vanguardia, y se limita a destacar el valor de los artistas españoles en la formación de aquélla (91); en su opinión, todas esa terminología podía simplificarse en una sola, la de arte vivo:

"... Lo que el arte actual rechaza es el precepto, el anquilosamiento de la ley o de la pseudoley estéril; pero las leyes, jamás... Nunca estuvieron todas tan vigentes. ¿Esto es anarquía? Eso es vida. Por algo el arte de hoy es *art vivant*..." (92).

En realidad, *De la Naturaleza al espíritu* es un texto que sólo aspiraba a una recopilación de nombres del arte español moderno pero que no se distinguía en la defensa de las propuestas más avanzadas, por ello será muy criticado por una revista tan decididamente vanguardista como era la tinerfeña *Gaceta de Arte*:

"... un libro de bastante edad, tanto más si se observan los pintores en que escala la teoría progresiva de alejamiento de la naturaleza. Todas esas primeras medallas y esa falsa pintura aparece estudiada en esta obra con detención, mientras los nuevos valores, además de ser lamentablemente confundidos, figuran tratados con ligereza...

Abril otorga con este libro su acatamiento a los museos de España, podridos de academia, de miseria y de ignorancia... Se une a todo esto el carácter nacionalista del libro. Es este un libro patriótico en todas sus páginas que se sostiene en aseveraciones tan pintorescas como éstas: 1º., que los españoles vanguardistas que han triunfado en el extranjero no han sido influidos por éste, sino que ha

sido a la inversa; 2º., que en el extranjero pudieron aprender a conocer a España mejor que en España misma; y 3º., que de lo uno y lo otro se deriva una doble honra para España. Y argumentaciones de este tipo: Que Juan Gris hizo pintura española. Pruebas: 'Que en Cuenca hay una tienda donde había una portada y un letrero a base de negro y blanco - un blanco gris - y dos ocre del más perfecto Juan Gris que pueda darse'. Negamos la solvencia de una crítica semejante" (93).

Que este libro no fue, precisamente, la mejor herencia de la teoría del arte en Manuel Abril queda ya suficientemente reconocido, e, incluso, varias décadas después un historiador como Gaya Nuño repetirá esa descalificación rotunda que hemos visto en *Gaceta de arte*:

"Manuel Abril... hombre de actividades varias y dispersas entre la novela, el teatro e incluso el cine, lo que equivale a decir que no brilló realmente en nada. ¿Tampoco en la crítica de arte? Es necesario admitir que la que llevó a cabo en las páginas de Blanco y Negro alcanzó mucha mayor altura que la de sus antecesores en la misma revista. Pero cuando aparece en 1935 su libro *De la naturaleza al espíritu...* todas las posibles confianzas se derrumbaban. El libro es malo de solemnidad, y da la sensación de haber sido redactado con prisas... Con recordar que Maruja Mallo queda inserta en el naturalismo... que se despacha con media página a Vázquez Díaz parece quedar todo dicho, pero no es así. Todo el libro es un puro error, de una ligereza inadmisibile..." (94).

Todo ello no obsta para que dicho libro tenga un innegable interés, para su tiempo y el nuestro, al encontrarse en perfecta coherencia respecto a la relación de artistas que fueron seleccionados tanto por la Sociedad de Artistas Ibéricos como por André Dezarrois para conformar la Exposición de París. En consecuencia, no existen muchos problemas para hacer una nueva lectura de dicha muestra,

siguiendo las principales divisiones del libro de Manuel Abril. Por ejemplo, ese Naturalismo del que habla estaba representado en la Exposición del Jeu de Paume por Sorolla, los hermanos Zubiaurre, los dos cuadros de *Ferías* de Maruja Mallo, Ortiz-Echagüe; el Idealismo ocupaba un lugar de privilegio, puesto que se exponían cinco cuadros de Zuloaga y nada menos que quince de Solana; como artistas que expresaban la cotidianidad, la Naturalidad en palabras de Abril, se encontraban Rusiñol, López Mezquita y Eugenio Hermoso; el Decorativismo español, siempre según los términos utilizados por el crítico, tenía en la Exposición parisina obras de Anglada, Chicharro, José María Sert, Hipólito Hidalgo de Caviedes y Beltrán Masses.

Por último, al igual que había sucedido en *De la Naturaleza al Espíritu*, el arte moderno español era el gran protagonista de la Exposición, y allí se encontraban tanto los precursores - Nonell, Iturrino, Echeverría, José de Togores y, sobre todo, Daniel Vázquez Díaz (con 24 obras) - como los vanguardistas ligados al medio parisino, como Picasso, Miró, Dalí, Boreas, Lagar o los difuntos Juan Gris y María Blanchard.

En definitiva, la Exposición de la SAI en París fue recibida en España como una excelente muestra del art vivant español y en ese sentido fue también unánimemente aplaudida entre los críticos de arte del país que acogía la muestra y que tanto había colaborado en llevarla a buen término, Francia.

III.9.6. RECEPCIÓN DEL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO EN LA CRÍTICA DE ARTE FRANCESA

Ya hemos comentado la excelente acogida de público y crítica que tuvo la Exposición de la SAI en París, siendo el mayor éxito la difusión del Arte Español Contemporáneo, a través de artículos e

imágenes de las obras que habían sido reunidas en el Museo del Jeu de Paume y si, lógicamente fue la prensa de Francia y España la que más extensamente se ocupó del acontecimiento, tenemos constancia de que la noticia de la Exposición también fue recogida por la prensa belga, alemana, norteamericana, rusa, argelina e, incluso, por el periódico de Hanoi *Voluntad indochina* (95). Entre los medios franceses, predomina el tono de aceptación entusiasta del conjunto que presentaban André Dezarrois y la Sociedad de Artistas Ibéricos:

"... La exposición organizada por M. Dezarrois con una voluntad perspicaz de no omitir nada y de situar todo permite volver a colocar en un conjunto todos esos diversos aspectos de nuestro conocimiento de la pintura española... El español ha nacido para pintar. La pintura es su lenguaje. Se descubrirán también los caracteres esenciales de este lenguaje, su gramática, su retórica..." (96).

Esta opinión de Jean Cassou, quien también había firmado el texto principal del catálogo de la Exposición de la SAI en París, ofrece las claves que, por lo general, se repetirán en las crónicas francesas: la idoneidad de la pintura como vehículo de expresión de la cultura española, la rica diversidad de lenguajes artísticos y, como consecuencia de ambas afirmaciones, la imposibilidad de clasificar el arte español del s. XX:

"... no hay una escuela española como hay una escuela italiana o francesa, es decir, con tradición de cultura y oficio que aseguran la continuidad. No hay en España más que individuos que surgen cuando la divinidad lo quiere, personalmente sensible a veces a los movimientos y corrientes del arte europeo, pero cuyos lazos con los pintores de épocas pasadas o del presente yace en la calidad del alma, en el espíritu particular de la raza.

El movimiento actual de la pintura española no podría ser, pues, escuela. No corresponde a ninguna concepción estética del mundo, carece de principios generales.

Esta exposición nos ofrece artistas muy inspirados pero ninguno ha logrado aún sintetizar la emoción particular del momento y los sentimientos eternos de España. No queremos hablar de un jefe de fila - los españoles no siguen la fila - sino de un maestro cuya superioridad consistiría en sentir mejor que los demás el valor de la hora y la profunda calidad de su país, que expresaría el ideal y el espíritu español de nuestro tiempo y de todos los tiempos...

Si prefiere a los españoles de España o a los de París, no se puede negar que todos manifiestan una poderosa vitalidad y dan prueba de que España debe contar entre el número de países europeos en que el arte, tras un largo eclipse, vuelve a brillar" (97).

En realidad, el público parisino conocía a muchos de los artistas presentes en la Exposición de la SAI, principalmente a los más avanzados, que vivían o habían vivido en París, como Picasso, Gris, Blanchard, La Serna, Dalí; si acaso, les sorprendió el arte de Solana, pese a lo cual nunca les condujo a repetir los tópicos del españolismo de baile flamenco y toros; para François Fosca, "se puede agrupar a los pintores españoles contemporáneos en tres clases, que se corresponden a estéticas diferentes. En primer lugar, la generación de lo pintoresco, donde tras Zuloaga y Sorolla se agrupan artistas como los hermanos Zubiaurre... Viene después la generación cubista, con Picasso y Juan Gris, a quienes se une, por espíritu, María Blanchard. Por último, los surrealistas, con Dalí y Miró...

Nada hay más alejado de la devoción hacia la naturaleza que inspiraba a hombres tan diferentes como Corot, Manet o Vallotton, que la actitud del pintor español contemporáneo... Para él sólo es el trampolín desde el cual desplegar su lirismo, un tema que él petrifica o deforma según su capricho, con una total libertad..." (98).

"Cuando uno sale de esta Exposición se queda algún tiempo aturdido por tanto virtuosismo. Picasso ha influido tanto el arte de

nuestro tiempo, nuestros gustos y modas, que nos podemos aislarle de nuestro clima. Pero, ¿cómo se encuentra él 'en familia' entre estos españoles auténticos!.

Para el francés, la Naturaleza es un pretexto para razonar; para un flamenco, para conmovearse. Para el español, el mundo es un pretexto para pintar" (99).

Dezarrois, en la revista que dirigía, *Revue de l'Art ancien et moderne* cree que "estos maestros tan diferentes muestran que la Escuela española brilla menos por su unidad que por su fertilidad en personalidades acusadas. En ese país áspero y accidentado, se viaja de pico en pico; uno de éstos era virgen para nuestros aficionados. Yo me he comprometido a descubrirselo, a Gutiérrez Solana..." (100).

III.9.6.1. EL GRAN DESCUBRIMIENTO PARA EL PÚBLICO FRANCÉS: JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA

Solana fue, junto a Picasso y Vázquez Díaz, el artista del que se admitió un mayor número de cuadros en dicha Exposición; en el caso del pintor madrileño, esa posición de privilegio - se le reservó una sala entera, donde expuso quince lienzos (*Osario; Corrida de toros; Los "indianos"; Reunión en la botica; Mascarada; Entierro de la sardina; Las hijas de la Claudia; Casa de arrabal; Músicos de carnaval; El voto; El bibliófilo; Las jóvenes toreras; Antes de la ejecución; Hospicio; El pavo muerto*) - se debió principalmente al organizador francés de la muestra, André Dezarrois, que confiaba en que las obras de Solana serían uno de los mayores éxitos entre el público francés, como de hecho sucedería.

Sin embargo, y pese a las afirmaciones en sentido contrario, el arte de Solana ya había sido expuesto en París, y había sido un enorme

fracaso; en efecto, animados por Edgar Neville, los dos hermanos Solana habían llegado a la capital francesa en enero de 1928, donde les esperaban Ramón Gómez de la Serna y otros españoles. El 16 de enero se inauguró la Exposición Solana en la galería Bernheim-Jeune, con un catálogo que prologó Jean Cassou.

En España, a diferencia de Francia, el arte de José Gutiérrez Solana era apreciado desde hacía muchos años, pese a lo cual seguían existiendo opiniones contrapuestas respecto a las bondades de esa pintura y, sobre todo, de esa insistencia en los temas sórdidos, poco agradables en su irrenunciable expresividad.

Cuando se inauguró la Exposición de la SAI en París, y con el descubrimiento de la personalidad de Solana entre los medios franceses, se reabrió en España el debate sobre el artista, y para Francisco Lucientes:

"... La vista no se hizo aún a la penumbra suavemente luminosa de los salones... cuando recibe el más violento de los contrastes: José Gutiérrez Solana. Al 'monstruo' le instalaron en el Museo, custodiado por el romanticismo cruel de Zuloaga y la madurez intelectual de Vázquez Díaz, este casi Velázquez moderno. Pero da lo mismo. El monstruo se sale de la jaula, extiende sus zarpas y se apodera todo el conjunto.

Inconsciente o genial, o las dos cosas unidas, Gutiérrez Solana es hoy la revelación del mítin de Arte Español Contemporáneo.

Ahora París va a rendir a Solana el éxito que se merece: homenaje de escándalo, como corresponde a un artista de recio temperamento... ¿Es un analfabeto? ¿Es un genio? Los franceses se hacían esta tarde estas preguntas. Los ojos de los franceses eran poemas de éxtasis o de indignación. Cabría decirles que Solana es lo uno y lo otro... que pinta sabiendo de oídas los secretos del combinado (brujería y misticismo) del Greco y de Goya.

Al lado de Gutiérrez Solana, cumbre o abismo, pero nunca término medio, se reúne una síntesis bastante exacta de lo que es el Arte Español Contemporáneo..." (101).



José Gutiérrez Solana, *Las chicas de la Claudia* (1929)

Óleo sobre lienzo, 211 x 162 cm.

Caracas, col. part.

No todo fueron alabanzas hacia el arte de Solana; un sector de la opinión pública encontraba lamentable el éxito de un pintor que, en su opinión, exaltaba los instintos más primitivos, más brutales casi, de la España contemporánea, actitud que no hacía sino incrementar los tópicos sobre la España negra: violencia, miseria e irracionalidad, términos en los que se cimenta el siguiente artículo:

"En la Exposición hay muchas obras: Obras buenas y obras tristes. Los franceses - crítica y público - se han fijado inmediatamente en éstas: Zuloaga y Solana han sido su atracción. Y nuestra irritación.

La nueva joven España no admite ese arte puramente convencional y terriblemente decadentista de pandereta trágica.

Un artista español moderno ha de ser más luminoso, más sencillo, más popular y, desde luego, no tan rebuscado. Y no traer, sobre todo, al extranjero esos engendros de pesadilla donde las bellezas de la técnica, si las hay, se ahogan en mares de desolación e injurias. Un artista español ha de empezar por ser español.

La retina tiene mejores cosas que mirar que esos irreales picadores cadavéricos (el cuadro de Solana con ese motivo ha sido reproducido - ¡cómo no! - por casi toda la prensa francesa)...” (102).

Estas acusaciones que eran tanto hacia la pintura de Solana como hacia la Sociedad de Artistas Ibéricos por haber sido la entidad responsable de haber seleccionado esas obras desde Madrid, no tardaron en tener respuesta por parte de Manuel Abril quien, de nuevo desde *Blanco y Negro*, defiende el arte de Solana:

“... Algunos españoles se han dolido de que instalen ante el mundo pintores como Solana o Zuloaga una España que es tan de pandereta como otra cualquiera, con el agravante, además, de que sea pandereta negra.

Ello es inevitable y no ha de tener, ni con mucho, la repercusión perjudicial para nosotros que algunos patriotas temen. Jamás se ha distinguido nuestra Patria por un arte optimista y brillador. Las cumbres del arte hispano se envuelven en harapos o muestran su huesuda y ascética desnudez...” (103).

Como ejemplos ilustrativos de esta última afirmación, Manuel Abril nombra a Velázquez, Goya, el Greco, Ribera, Valdés Leal, Zurbarán, Ribalta o Luis de Morales, para sentenciar, a continuación: “Nada de eso ha sido jamás obstáculo para que en el mundo entero se impusiera a la admiración el genio hispánico y se impusiera por eso, precisamente por eso: por su proverbial aspereza y su genio para hacer de lo más bajo lo más alto” (104).

En consecuencia, y volviendo a las reticencias sobre la pintura de Solana, concluye Abril:

"Tranquilícese el patriota. España no padece en su alto prestigio porque puedan ver en Francia que Solana pinta negro y pinta monstruos. En Francia se glorían de que el pintor Rouault - católicos - pinte desnudos horrendos y de que el pintor Rouault - francés - pinte negruras y pinte, sistemáticamente, monstruosidades. A nosotros - dicho sea de paso - no se nos hace grato, en verdad, que un pintor se sistematice en nada y lamentamos, por otras consideraciones, que un artista especialice su visión y su sentir, dedicándose a monstruos o a lacras. El que suscribe, al contemplar el envío de Solana, se lamentaba de que fueran todos sus temas de tal índole y que tuvieran, además, que serlo, pues no hay, en la obra del artista, posibilidad de escoger otros asuntos. Pero ni esto disminuye la valía estética de su obra ni el prestigio de nuestro país ante el mundo... si existe hoy una sección especial dedicada a Solana en la exposición que nos ocupa, debido es, no a nosotros, sino a expresa y vehemente voluntad del director del Museo francés, que nos pidió una sala Solana, no por 'pintor de España negra', sino por pintor excepcional a juicio suyo - juicio que también es nuestro - en la España contemporánea.

La negrura de Solana no ha de ser negro de sombra para el prestigio de España. El negro en materia pictórica es uno de tantos colores. Pero si el lector, por su parte, prefiere otros colores y se alarma creyendo que España en París puede haber aparecido embetunada y con patibularias apariencias, tranquilícese del todo: para seis pintores negros que hay en la exposición, hay sesenta optimistas y claros..." (105).

Otro de los miembros de la Sociedad de Artistas Ibéricos, Guillermo de Torre, también se manifiesta en público para defender el personal arte de Solana, estableciendo una diferencia sustancial entre

realismo decimonónico y objetivismo, éste de total modernidad y en el que encuadra la producción de Solana:

"¿Podemos aceptar aún como válida la versión que en 1899 lanzaron Verhaeren y Regoyos sobre la 'España negra'?

¿Seguiremos plegándonos a esa identificación españolismo = realismo? Por mi parte, lo que me gusta de esos cuadros no es la cantidad de realismo que rebosan, sino las vetas de sobrerrealismo o ultrarrealismo que reprimen. Es decir, que prefiero en ellos su perfecto objetivismo.

Quisiéramos que esa violencia suya, esa imaginación contenida, se desbridase, lanzándose a lo absoluto imaginario. Sólo así su arte quedaría situado en un plano genuinamente expresionista..." (106).

Esta defensa de la pintura de Solana se debe, sobre todo, a rebatir algunas opiniones que llegaban desde Francia:

"una figura emerge, la de José Gutiérrez Solana, que aporta, en una pintura sorda, profunda, múltiple... un tipo de ingenuidad como la de Utrillo, pero una ingenuidad diversa y hábil que se extiende en telas donde se yuxtaponen personajes que cada uno es un retrato, que lleva el estudio profundizado de los tipos hasta el realismo más agudo y a lo macabro más alucinante... Hay, en M. Solana, toda la España literaria, austera y fanática..." (107).

"un extraordinario realista que renueva el tema de la España negra, la España de los esqueletos, de las procesiones macabras, de los monjes, de los campos desiertos, de las provincias dormidas. Es con un poder magnífico como, a través de este pintor, España expresa también su horror de sí misma... El sombrío genio de Goya estalla de nuevo en esas trágicas imagerías de Solana: una vez más, esta fuerza de maldición que se halla en el fondo del alma española lanza un grito de desesperación. La angustia, el delirio y la alucinación se

concentran en estas telas terribles, en estos tipos de idiotas y prostitutas, estas figuras de existencia desolada..." (108).

El mayor estudio del envío Solana a esta Exposición es el que le dedica Jacques de Laprade en *Beaux-Arts*, en un artículo que está acompañado por dos ilustraciones de obras del pintor español, *La casa del arrabal* y *Las señoritas toreros*, y por el retrato de *Los hermanos Solana*, cuadro de Daniel Vázquez Díaz. Tras visitar la Exposición de la SAI, Laprade considera a Solana como el pintor capital de la España contemporánea; en primer lugar, y ante las procesos creativos del surrealismo, defiende la lección personalísima de Solana, "que obedece en su expresión a una profunda necesidad interior. Y es en esta necesidad interior donde aparece, a fin de cuentas, la única piedra de toque que debe superar toda obra de arte" (109).

Laprade se opone a los tópicos sobre el arte de Solana como el producto de un alucinado visionario de las desgracias y miserias de España; en su lugar, encuentra el gran arte de un pintor extremadamente sensible hacia la realidad que le rodea:

"Que no se nos hable de pintoresco, ni de romanticismo, ni de búsqueda de lo patético... La concisión me sorprende aquí tanto como la fuerza, el rigor y la seguridad de expresión tanto como la utilización original de los colores dulces o cálidos. Hay entre un sentimiento trágico de la vida y un gusto por el fasto... entre el Carnaval y la Cuaresma, una antigua y eterna simpatía, un nexo lógico que subsiste a pesar de toda lógica... si Solana expresa la miseria, las enfermedades y la muerte es simplemente porque aquéllas existen. Podía expresar igualmente la alegría..." (110).

III.9.6.2. EL AÑO 1936, RE-ENCUENTRO DE ESPAÑA CON EL ARTE DE PABLO PICASSO

Dentro de las innumerables fechas señaladas en la biografía artística de Pablo Picasso, sin duda, la de 1936 ocupa un lugar de especial relevancia, y no sólo se debe al éxito que tuvo ese año, p.ej., su Exposición en la Galería de Paul Rosenberg, en París, o el número monográfico que le dedicó *Cahiers d'Art*, sino, principalmente, por la espectacular intensificación de las relaciones entre el pintor y España, y que se concretan en su destacada presencia en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos que venimos comentando, en el número monográfico de marzo que le dedicará la revista tinerfeña *Gaceta de Arte* y, sobre todo, por las dos muestras que organizó el colectivo ADLAN (Amics de les Arts Nous) en Barcelona, y su hermana, Amigos de las Artes Nuevas, en Madrid, y, cuando comience la guerra civil en julio de 1936, por su activismo en favor de la República.

III.9.6.2.1. ADLAN Y LA DIFUSIÓN DEL ARTE DE PICASSO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA.

En Barcelona, la agrupación ADLAN llevaba todo el año 1935 pensando en la necesidad de organizar una Exposición Picasso, pero su alto coste económico había paralizado cualquier preparativo; éste sólo fue posible cuando los directores de una nueva galería de arte, la Sala Esteve, deciden inaugurar su local con una Exposición que les concediera prestigio a nivel nacional e internacional, razón ésta por la cual deciden apoyar el proyecto de dicha muestra (111). La primera noticia que poseemos de la realización de las exposiciones de Pablo Picasso en España procede de la llegada, desde París, de los 25 cuadros que iban a conformar la muestra de Barcelona. El 13 de enero, como pie a una fotografía donde se observa el transporte de las obras embaladas a su entrada en la ciudad condal, el periódico *La Voz* se

hace eco de la gran trascendencia, por la calidad del artista malagueño y de las obras que iban a ser expuestas, que dicho acontecimiento podría tener para el arte moderno de la Península:

"... (Los cuadros) vienen valorados en un millón de francos, y así se explica que los custodien guardias de Asalto.

Es natural toda clase de garantías que se tomen con las obras de arte, en primer lugar por ser algo único; producto que en rigor no tiene precio, aunque se cotice en el mercado. No hay otro remedio contra posible destrucción o deterioro fortuito, que asegurarlas..." (112).

En ese mismo artículo se sugiere ya la importancia que, para un medio artístico como el madrileño, menos conocedor del arte moderno internacional que Barcelona, tendría la celebración de esa muestra:

"... Picasso volverá a triunfar en Barcelona una vez más. ¿No será factible que Madrid acoja después la Exposición de nuestro ilustre compatriota que, desde París, sobre todo, ha influido de manera singularísima en los rumbos de la pintura contemporánea? Si Picasso, valor universal, no ha encontrado hasta aquí ocasión propicia, ahora se le ofrece traer a la capital de España sus telas; recibirá, no lo dudamos, el testimonio de admiración que su arte merece..." (113).

Antes de que se cumpliera ese deseo, la Exposición Picasso se inauguraba en Barcelona, en la Sala Esteve, el 22 de enero y permanecería abierta durante tres semanas, aproximadamente; entre los acontecimientos más destacados de esa primera etapa española, debemos destacar, sobre todo, la lectura en Radio Barcelona de textos escritos para la ocasión por Salvador Dalí, Joan Miró, Julio González, Jaume Sabartés y Luis Fernández (114), así como la conferencia que pronunció sobre el surrealismo, el día 24 de enero en la misma Sala Esteve, el poeta francés Paul Éluard; éste último había participado también,

junto a Jaume Sabartés, André Breton y Zervos, en la selección de las obras en París (115), que fueron cedidas principalmente por coleccionistas privados, y no tanto por galerías de arte.

El conjunto de las propuestas de Picasso para aquella ocasión, en la Exposición que había organizado ADLAN en 1936, es bastante heterogéneo, y así, p. ej., se notaba la ausencia de cuadros de sus etapas previas al cubismo; este movimiento, en cambio, se encontraba bien representado con *Busto de hombre*, muy cercano a la plástica negra, y que estaría fechado entre 1906 y 1908 aprox., con *Mujer desnuda sentada* (1910, Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm., Tate Gallery, Londres) y con varios cuadros en los que estaba presente la técnica del papier collé. En otro, como *Guitarra* (1916, Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm., Col. part.), donde prima la austeridad de color y las formas geométricas muy simples, Picasso había añadido papel de lija en el centro de la composición.

La segunda gran apuesta de la Exposición del artista andaluz en España sería, tras las múltiples variantes del cubismo, una experimentación similar con el surrealismo, con obras como *Mujer sentada* (c. 1926, Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm., Toronto, Art Gallery of Ontario); la mayor expresividad de los dos cuadros que presentaba del segundo período de Dinard, en 1928, uno de ellos identificado como *Bañistas en la playa* (1928, Óleo sobre lienzo, 21 x 40 cm., Paris, Musée Picasso); un cuadro de la serie de *Metamorfosis* (c. 1929) y, sobre todo, debemos reseñar cómo los responsables de seleccionar las obras habían considerado que era muy necesario que, en una de las contadas ocasiones en que el público español podría contemplar el arte de Picasso, conociera sus últimas investigaciones plásticas, por lo que se reunió un número importante de cuadros de su última producción, como *Dos mujeres* (1935, Óleo sobre lienzo, 130 x

195 cm., N.Y., The Museum of Modern Art); *La musa*, cuadro que en 1936 era conocido bajo el título de *El taller* (1935, Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm., Paris, Musée Nationale d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou); y *Mujer leyendo*, también conocido como *La toilette* (1935, Óleo sobre lienzo, 161,5 x 129,5 cm., Paris, Musée Picasso).

En definitiva, la Exposición Picasso que contemplaba el público barcelonés - y, más tarde, el madrileño - había evitado ofrecer un catálogo de todas sus etapas anteriores y se había centrado en mostrar los dos grandes campos de investigación formal del arte de Picasso, y de todo el arte contemporáneo hasta ese año 1936, el cubismo y el surrealismo. Más adelante veremos cómo esas decisiones, que suponían, p. ej., la imposibilidad de contar con la vertiente más figurativa y/o clasicista del arte picassiano, terminaron por dividir aún más a la crítica especializada - que apreció la Exposición y se mostró, en ocasiones, entusiasmada - y al público no iniciado que, por lo general, rechazó unos cuadros que le parecían absolutamente incomprensibles.

Desde Madrid se estaban realizando, de forma paralela, las gestiones que preparasen la instalación de esa muestra de Picasso, como, p. ej. el extensísimo artículo de Enrique de Angulo que aparece en *El Debate*, en el que se reproducen cinco de las obras que estaban expuestas en Barcelona, una fotografía del pintor, de quien se hacía una amplia reseña biográfica y un comentario de su arte entre el reconocimiento y la desconfianza:

"... Él es el genial. Los demás podrán tener talento, pero desde Goya hasta nuestros días sólo es Picasso quien ha revolucionado la pintura... Picasso ha inferido un golpe mortal al 'academicismo'. Son legión los que, aun sin sentir el cubismo de Picasso, sienten desprecio y animadversión por toda obra académica... (Picasso) se

lanzó de lleno al surrealismo, que es la última palabra de la revolución en la pintura.

Al que vea pintar a Picasso se sorprenderá contemplar el detalle de que no coge los pinceles sin descalzarse completamente... al pintar surrealismo cierra los ojos y mueve los pinceles a ciegas... Es un caso de 'mediumminismo'... Picasso, al inventar el surrealismo, contempla el modelo que bulle en el interior de su cerebro..." (116).

También *El Socialista*, al tiempo que realiza la crónica de la Exposición de Picasso en Barcelona, reclama una continuación de ésta en Madrid:

"... Madrid desconoce a Pablo Picasso... Tres, cuatro, cinco a lo sumo... no más cuadros de Picasso se han exhibido públicamente en nuestra ciudad. Y ninguna de tales obras tenía un interés capital. Ninguna representaba paso o sugestión trascendentales en la labor picassiana... Es, en consecuencia, necesario divulgar aquí a Picasso..." (117).

Más importante es, sin duda, el hecho de que durante las semanas que permaneció abierta la muestra Picasso en la ciudad condal, la sección madrileña de ADLAN fue adquiriendo una mayor solidez. Se había fundado a fines del año anterior, 1935, y si sus miembros más destacados eran Ángel Ferrant, Guillermo de Torre, Norah Borges, Luis Blanco Soler, Moreno Villa o Gustavo Pittaluga, la nómina de integrantes o, por lo menos, simpatizantes declarados será enorme (118). Una de las primeras noticias que conocemos de la existencia del ADLAN madrileño está fechada a finales de diciembre de 1935, y se refiere a los momentos inmediatamente posteriores a su fundación:

"Circula estos días un rumor sumamente grato... Se trata de una recién constituida Sociedad de Amigos de las Artes Nuevas, que está a punto de lanzar al público una especie de proclama que marcará sus normas.

'Adla' (sic), que es el nombre abreviado de la Sociedad, pretenderá... que se conozcan por el público, de un modo sistemático, las manifestaciones, especialmente plásticas, de las artes nuevas.

También se nos ha afirmado que, desde el primer momento, se mantendrá fuera de toda posición ecléctica y habrá de afirmar su voluntad de 'presentar, valorizar y defender' dicho carácter de novedad...

Desde luego, 'Adla' (sic), por lo que adelantamos, puede verse que tiene analogía - y no sabemos si relación - con la Sociedad de análogos caracteres que ya existe y funciona en Barcelona" (119).

Sin embargo, sólo será en febrero de 1936 cuando el ADLAN madrileño se dirija abiertamente al público español con un manifiesto donde exponían todos sus objetivos, que será reproducido al mes siguiente, también, en *Gaceta de Arte*, si bien en la revista canaria se creyó conveniente suprimir el último párrafo, que está situado en su forma original antes de los nombres de los firmantes, que alude a la escasa repercusión que, hasta ese momento, habían tenido los intereses del ADLAN madrileño, siendo ésta una de las razones principales, sino la principal, que motivaron la aparición de este manifiesto. La presencia de algunos párrafos que se habían repetido entrecomillados en el artículo de diciembre de 1935 nos lleva a pensar que el Manifiesto del ADLAN madrileño fue publicado a finales de ese año y que, de nuevo, apareció en algunos medios de prensa durante el mes de febrero. Éste es el contenido del manifiesto, que reproducimos en su integridad por tratarse de un texto capital:

"Adlan pretende hacer conocer entre nosotros todas las manifestaciones - especialmente plásticas - de las artes nuevas, ofreciéndolas al público de un modo coherente, sistemático y en una atmósfera favorable.

Adlan se sitúa desde el primer momento al margen de todo eclecticismo y afirma su voluntad resuelta de presentar, valorizar y defender el arte nuevo.

Adlan entiende por arte nuevo: ante todo, el que es genuinamente contemporáneo nuestro; y después, el de cualquier época, siempre que se mantenga vivo, operante.

Adlan, por lo tanto, quisiera contribuir a desentrañar lo que hay de vivo y perviviente en lo nuevo; aún más, lo que hay de sincero y fértil en cualquier audacia, en la misma extravagancia.

Adlan será un haz donde confluyan todas las corrientes vivas del espíritu contemporáneo, por extrañas que se presenten y por contrarias que resulten a la tradición en uso.

Adlan, frente al abandono de los más o a la atención condescendiente y confusionista que otros condescienden a prestar al arte nuevo, se propone tributarle una atención constante, entusiasta, especializada.

Adlan no tiene fronteras políticas ni ideológicas extrañas a su misma esencia y que pudieran cohibir su libertad de acción y de expresión.

Los Amigos de las Artes Nuevas - reconocerlo así no es una debilidad; puede ser el comienzo de nuestra fuerza - somos muy pocos en Madrid. Necesitamos un núcleo en torno que nos secunde y estimule. Por eso hacemos este llamamiento a todos los que se hallen identificados con nuestros puntos de vista y quieran sumársenos.- Luis Blanco Soler, Norah Borges de Torre, Ángel Ferrant, José Moreno Villa, Gustavo Pittaluga, Guillermo de Torre" (120).

El texto remite, en algunos pasajes, al manifiesto que el ADLAN de Barcelona había enunciado hacía cuatro años, en un panfleto del 23 de octubre de 1932 (121), sobre todo en lo que respecta a la defensa del antidogmatismo que debía imperar en el arte nuevo español y en su estricta contemporaneidad:

A D L A N

un grup d'amics obert a totes les
noves inquietuds espirituals.

adlan us interessa

- 1) si sou un temperament disposat a
seguir la trajectòria de les arts
d'avui.
- 2) si acolliu amb respecte
(seleccionant amb passió) tot esforç
vers l'inconegut.
- 3) si manteniu l'esperit lliure damunt
els dogmes i valors entesos.
- 4) si voleu marxar al ritme de les
descobertes de l'esperit actual (al
costat de les descobertes de l'enginy).
- 5) si voleu posar una antena receptora
a les últimes manifestacions en totes
les arts.
- 6) si voleu lluitar a favor d'un art
totalitari d'acord amb les aspiracions
universals del moment.
- 7) si voleu salvar el que hi ha de
vivent dintre el nou i el que hi ha de
sincer dintre l'extravagant.

adlan us crida

per a protegir per a donar escalf a
tota manifestació de risc que comporti
un desig de superació.

Como decimos, partiendo de algunas premisas del manifiesto de ADLAN barcelonés (122), su homónimo madrileño lanzaba en público su programa de actuaciones en febrero de 1936, al que hará acompañar, también en ese mes, de un segundo manifiesto, desconocido hasta ahora, y que supone una mayor profundización respecto al anterior; p. ej., se

abordarán temas como el urbanismo, que consideran reflejo exacto del retraso artístico madrileño, o la carencia de un ambiente cultural - entre otras razones, por la escasa eficacia que había tenido, desde 1931, la Sociedad de Artistas Ibéricos - que permitiera acoger las manifestaciones de arte nuevo, entre las que se contaba el propio ADLAN:

"Quisiéramos que, sin transportarle a nuestro plano, manteniéndose en el puesto social que ocupa, considerase brevemente las manifestaciones artísticas que Adlan tiene el propósito de organizar. Mediante ellas aspiramos a presentar las fuentes donde se descubre el sentido emocional de cuanto nos rodea. Cualquier aspecto de la vida que nos preocupe, por un motivo u otro, puede inducirnos al interés; aquello que nos sorprende y nos atrae sin que sepamos por qué; la belleza peculiar de la ciudad moderna; las nuevas estructuras de maquinaria y edificios; la perfección de objetos manufacturados; los ritmos y las resonancias de hoy; todo ello posee, en efecto, un sentido profundo y ajeno a nuestro interés material, del que no puede permanecer apartada una conciencia despierta. Y en la idea de que la esencia de todas las impresiones que nos produce vivir solamente se distingue pura y se goza plenamente cuando se nos ofrece en la obra de arte, le brindamos la ocasión de acercarse a ésta.

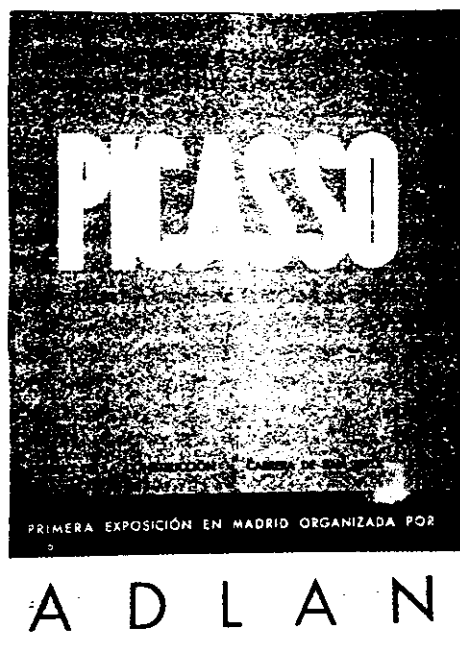
Una capital de la importancia de Madrid debería contar ya con un núcleo organizado en el cual encontrase acogida y aliento la producción de todo espíritu innovador en el terreno de las artes. Bien se advierte su falta cuando experimentamos la afrenta de tanta estupidez, de tanta ingenuidad sin pizca de sal, como en el orden estético se halla repartida por todas parets; porque tanto da que nos fijemos en los más humildes escaparates como en las más soberbias mansiones. Quizá por no existir en Madrid entidades del tipo de Adlan es por lo que padecemos un urbanismo y un ornato público y privado que son francamente anacrónicos, y por lo tanto exánimes, cuando no grotescos.

Nos anticipamos a reconocer nuestras limitaciones, la de nuestra empresa. Sería pueril que pretendiéramos interesar y reunir en torno a las actividades de Adlan a una gran mayoría de ciudadanos. No se trata de eso. Lejos de aspirar a conseguir importancia numérica de asociados, nos proponemos congregiar tan sólo la suficiente minoría que suponemos dispersa y que es imprescindible concentrar para la efectividad de nuestros proyectos" (123).

2

La siguiente gran actuación, tras este segundo manifiesto, será la organización de la muestra de Picasso en Madrid. La presencia de Paul Éluard era el mejor indicio de que se iba a producir la Exposición de su gran amigo, puesto que, a diferencia de lo que había sucedido en Barcelona, no leyó una conferencia en el curso de dicha Exposición, sino un mes antes de su inauguración, el 7 de febrero, bajo el título "Picasso, pintor y poeta" (124). El poeta, que pronunció su conferencia en el Instituto Francés, fue presentado en aquella ocasión por Ramón Gómez de la Serna.

La Exposición de Picasso en Madrid - de hecho, era la primera ocasión en que dicha capital podía contar con un número importante de obras - tuvo lugar en el Centro de la Construcción (Carrera de San Jerónimo, 32) entre los días 6 y 25 de marzo, y la única diferencia respecto a la muestra que se había realizado en la ciudad condal era la presencia de un cuadro más, un *Pierrot* que había cedido Goy de Silva, un coleccionista afincado en Madrid; de las restantes 25 obras, 22 procedían de galerías y colecciones francesas y tres pertenecían al propio pintor andaluz.



Catálogo Exposición Picasso en Madrid (marzo 1936)

Como era lógico por la expectación creada y por la calidad de la muestra, a la inauguración acudió gran número de artistas y críticos de arte, como José Francés, José María Marañón, Juan de la Encina, Ángel Vegue y Goldoni, Ramón, Benjamín Palencia, Méndez Casal, Sánchez Cantón, etc. (125), y parece ser que, como había sucedido en Barcelona y respondiendo a una actitud acorde con la modernidad de la producción artística picassiana, se pronunciaron diversas conferencias por radio, concretamente en la emisora Unión Radio, Benjamín Jarnés, Guillermo de Torre - quien también había redactado el completísimo prólogo al catálogo de la Exposición madrileña -, Ramón Gómez de la Serna y José Moreno Villa, si bien, al no tener existir constancia escrita de dichas intervenciones, debemos confiar en la palabra de Eduardo Westerdhal, director de *Gaceta de Arte* (1932-1936) y uno de los principales responsables del ADLAN canario. Parece que, finalmente, esas emisiones radiofónicas sustituyeron el plan inicial que había pensado Guillermo de Torre, en el que pronunciarían conferencias Manuel Abril, Ramón Gómez de la Serna y el propio Guillermo de Torre (126). Precisamente, éste último venía reclamando desde hacía años la

necesidad de que el público de Madrid pudiera contemplar una amplia representación del arte de Picasso:

"... ¿y de veras han intentado alguna vez los elementos oficiales que anduvieron en ello traer una muestra de picasso a españa? sin ofensa para nadie, lo dudamos. creemos, más bien, que todo se ha reducido a un estéril y escarnecedor simulacro. en el fondo... les tenía y les sigue teniendo sin cuidado que la obra fundamental de picasso sea al fin conocida por el gran público de madrid, que españa tribute a esa figura egregia el reconocimiento y el desagravio debidos... resulta sensible, por otra parte, que el hecho de realizarse o no una exposición picasso en madrid interese a tan escaso número de gentes, y que los verdaderamente apasionados por ello carezcamos de fuerza moral y efectiva en las esferas oficiales - con las cuales se hace indispensable contar en este caso, pues es el estado y nadie más quien ha de correr con los gastos cuantiosos de una exposición semejante - para cambiar las cosas y gritar hasta el escándalo..." (127).

El artículo, publicado en noviembre de 1933, concluye con un llamamiento de Guillermo de Torre a la juventud artística española, siendo éste uno de los precedentes directos de la propia creación del ADLAN madrileño - en el que tanto protagonismo tendría el propio De Torre -, que se produciría dos años después, a finales de 1935:

"... españa sigue practicando la misma política nefasta de hace años. con plena razón cabe decir que en este punto la revolución está inédita, plenamente por hacer. ¿a qué esperan los jóvenes artistas?..." (128).

Volviendo a la recepción que tuvo la primera gran Exposición de Picasso en Madrid, no faltaron opiniones claramente desfavorables, como la de Emiliano M. Aguilera:

"... Parece como si, de suerte subrepticia, no se hubiese querido otra cosa que no fuese 'apatar' a Madrid, al Madrid un poco ajeno a las audacias del Arte nuevo y, de paso, y al amparo del nombre de Picasso, entronizar aquí un pseudo-Arte... se ha ofrecido a Madrid el Picasso más oscuro, más incomprensible, más rebelde a la interpretación, sobre todo para el no versado en las tendencias y preocupaciones del Arte nuevo. Y prodigando, por ejemplo, las composiciones de papeles pegados, frente a los cuales el buen burgués se indigna cuando no le agita la barriga su risa..." (129).

Ese reproche, que afectaba a la selección de algunas obras en concreto, cuestión de la que hemos hablado con anterioridad, se repite desde *Gaceta de Bellas Artes*, la revista que se publicaba desde la Asociación de Pintores y Escultores, institución encargada de organizar las ediciones anuales del Salón de Otoño:

"Cuando venga Picasso... Porque es de esperar que vuelva Picasso más integro y cabal que el que se nos ha presentado en esta Exposición de la casa Adlan, demasiado fragmentario e incompleto... al lado de extravagancias personales y de divertidos exabruptos plásticos, ha mostrado en épocas anteriores un sentido cabal de originalidad y unas normas, maneras y procedimientos con las que consiguió un renombre universal..." (130).

De su variada producción se rechazaban los exponentes más vanguardistas, tanto del cubismo como del surrealismo, que habían monopolizado, de hecho, la Exposición de Picasso que había organizado ADLAN:

"... tiene épocas en que pinta como quien lava y tiene momentos en que ya ni pinta: se limita a coger pedazos de periódico y de papel de distintas clases y colores y los pega en un cartón, trazando sobre ello líneas esquemáticas y absurdas fantasías geométricas.

Claro, como es tan fácil hacer así arte, sus obras se cuentan por centenares y acaso por millares; sus pinturas adquieren precios fabulosos y posiblemente es verdad que Picasso se hiciera millonario. Es un axioma aritmético que la serie de números primos es ilimitada... Estas cosas en las que vemos unos papeles pegados en un trozo de cartón o de lienzo, o un trozo de lija entre chafarrinones, no puede verse como un motivo de arte ni como un cuadro. Son regüeldos ineducados de un hombre que ha tenido la suerte, la habilidad y la gracia de engatusar a unos cuantos tontos... Esto vamos a dejárselo a los marchantes judíos. Y a los escritores de cuota y a los 'peras' de la crítica y el ensayismo.

Estas sublimidades filosóficas, estas 'geniales' creaciones, estas exquisiteces extraordinarias, no nos interesan ni pueden interesarnos como pintura por la razón sencillísima de que no son pintura..." (131).



Pablo Picasso, *Dos mujeres* (1935)
Óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm.
Nueva York, MOMA

Poco antes, E. Aguilera había reflejado con detalle las reacciones de la Exposición Picasso entre el público, mejor dicho, entre los diversos tipos de público, agrupados según su grado de conocimiento del arte moderno:

"... Picasso ha llegado demasiado tarde a nuestro país... A decir verdad, esta Exposición Picasso en Madrid solamente ha movido al reducidísimo público raro, enfermizo y 'snob' que se agita en todos los países en torno a lo decadente y extraño. Y si acaso a esa masa escogida de curiosos por todas las novedades, sean de la clase que sean, y al grupito de especuladores de todo 'diletantismo'... Pero el buen público no se ha interesado nada por esta parodia vanguardista... 'Pero ¿esto es Picasso?', dice la gente con un gracioso mohín de indiferencia. Y se encogen de hombros, frunciendo la boca en un gesto de desdén..." (132).

Para una gran mayoría de la crítica y el público, el arte de Picasso, como paradigma de todo el arte moderno, no era sino un producto fabricado para un reducido círculo de iniciados en unos secretos tan indescifrables como la propia apariencia de esos cuadros. En esta misma dirección se encuentra, además, una postura muy interesante, la que, desde presupuestos proletarios, considera el arte de Picasso como banal entretenimiento burgués, como mercancía de un comercio que beneficiaba sólo a unos pocos y que se situaba alejado de la realidad social de su tiempo:

"Los artistas de todos los países capitalistas atraviesan, desde la Revolución rusa, un período histórico-revolucionario en que no pueden permanecer indiferentes a la vieja cultura burguesa...

El arte burgués nos muestra su ciencia como simple recreo de la vida: arte por el arte; arte puro; de aquí su pasividad e inutilidad. Es mucho más útil tomándolo como estructuración de la vida, como ciencia artística que sirva para organizar el espíritu y la vida social.

Diego Rivera, Dimitri Tsapline, Clemente Orozco, etc., son artistas que mediante sus obras llegan plenamente al proletariado, ocupando, como corresponde al movimiento iniciado en Rusia y continuado en todo el mundo, la vanguardia del arte nuevo... Son

geniales en la ejecución plástica y geniales en sus temas. Son artistas de masas.

Actualmente se exponen en un local de Madrid algunos cuadros de Pablo Picasso. Picasso es un pintor de minorías y subestima el movimiento social que agita el mundo, es un pintor burgués... los críticos de arte burgueses se hallan siempre en relación inversa al desarrollo histórico del arte de masas... Picasso está en la zaga del movimiento cultural artístico, su buena pintura burguesa vale la mitad que la buena pintura proletaria, que la pintura de masas..." (133).

Más arriba hemos visto cómo Emiliano Aguilera confirmaba que, de forma casi general, el arte moderno y de vanguardia no tenía otro público en Madrid que el de unos cuantos artistas y críticos especializados; en efecto, la mejor recepción de la muestra de Picasso tuvo lugar entre algunos críticos de arte; así, p. ej., para Manuel Abril el éxito internacional de Picasso, un español, era uno de los grandes atractivos de la Exposición:

"Primero: que no todo el mundo opina que Picasso sea el genio mayor de nuestro tiempo; pero sí que en todo el mundo hay muchísimos que hoy opinan eso, y que no hay en el mundo ningún otro pintor del que se opine otro tano.

Segundo: Que la exposición presente, aunque no puede presentar la infinita variedad de este variadísimo artista, basta y sobra para dar idea, no de todo lo que es, pero sí de que es algo excepcional...

Otra nota: Este hombre - Pablo Picasso -, de quien se ha dicho lo más que se puede decir de un pintor, y se ha dicho en todas partes, es un español, españoles..." (134).

El principal argumento de las críticas favorables a Picasso reside en su condición de "creador de formas" por excelencia en el arte del s. XX, siendo ésta la característica primordial que define a las siguientes crónicas:

"... eso era Picasso, amigos míos, eso era; pero también era y es mucho más... No, amigos, Picasso no engaña: inventa y se divierte.

Picasso es un síntoma y un signo de nuestro tiempo de crisis en todo..." (135).

"espíritu de inagotable curiosidad, inventa siempre... Jamás hemos dudado del talento que distingue a Picasso y de su temperamento artístico. Su tiranía 'beneficiosa', en rigor, se ha convertido en provecho de su marchante. Por exigencias de éste, se ha visto forzado a improvisar cuadros, a una producción 'pour épater le bourgeois'... Sin embargo, el temperamento suyo queda muy por encima de circunstanciales obras..." (136).

"... es inexcusable proclamar la inexorable discriminación en marcha, que fatalmente ha de escindir la obra del gran pintor malagueño: cuadros - cubistas, naturalistas o superrealistas - que por autóctonos, eternos e inmutables valores plásticos desvelan una inmarcesible vibración artística... Y es sintomático que aun los más acérrimos panegiristas 'integrales' de Picasso sacan, inevitablemente, a colación el admirable sector clasicista de su producción multiforme, conscientes de que en el transcurso del último decenio han iniciado las artes plásticas una definitiva evolución 'de retorno', que va fijando en formatos más universales y asequibles las indiscutibles conquistas del 'arte deshumanizado'..." (137).

"... ¡Más vale tarde que nunca! Todos creíamos que una Exposición Picasso en Madrid no se habría de celebrar como no fuera ya retrospectiva, y que ella sería seguramente obra de arqueólogos...

Pero estos diablos de artistas, escritores, críticos y aficionados a las artes que irrumpen en la vida madrileña, protegidos, sino por la lanza del Cid, por lo menos bajo este signo mágico, cabalístico, de cinco letras: ADLAN... Hay, en efecto, una especia

de sentimiento que tal vez pudiera llamarse 'misticismo picassista', y este sentimiento, unido a su antípoda, el antipicassismo, son como los carriles por donde marchan las impresiones que hace a las gentes que la visitan la primera Exposición de Picasso en Madrid" (138).

"... Otra cuestión importante se suscita siempre que se habla de Pablo Picasso. ¿Clásico? ¿Moderno? ¿Audaz?. En el París de hace unos años los bien enterados de toda actividad pictórica o literaria decían: 'Picasso juega con dos barajas en su juego'. Alternativamente ha dado, da y seguirá dando un golpe con cada una. Si sus exposiciones del turno par le presentan como un neo-clásico, un renegado del cubismo, un virtuoso del pincel, deseoso de 'dibujar como todo el mundo' - son palabras del propio Picasso -, las exposiciones nones, al contrario, están destinadas a conservar acerca de su obra la casi diabólica leyenda de singularidad..." (139).

"... Sus obras son productos sintéticos de los infinitos aspectos que en la madre Naturaleza descubre un cerebro genial, analizando la composición de cada cosa, su constitución figurativa, distintiva por su forma, volumen, línea, y planos y, aunque no siempre, por su carácter colorístico.

Dispersos, disociados esos elementos, el artista concibe la creación plástica de otras unidades, de otras representaciones... Lo malo para el picassismo y los picassistas es que el maestro posee una dinámica formidable, con apetencias de soluciones rítmicas de formas, que traduce y modifica continuamente. Labor inútil hacen los que pretenden seguir o imitar a Picasso en ese su cambiar de rumbos o de estilo..." (140).

El rotativo *Informaciones* dedicará dos artículos a la muestra, el primero de ellos es muy ilustrativo porque se centra en la recepción que había tenido entre los visitantes:

"... El paso del visitante ingenuo a la sala de la Exposición es un espectáculo digno de ser presenciado. Lo primero que dice es:

- ¡Qué cosa más rara!

Y después, con la reserva mental de que le han cobrado una peseta, añade, entre sorprendido y engañado:

- Esto tendrá mucho mérito, pero yo no lo veo. Es una broma...

¿Para qué vamos a ocultar la verdad? En 1936 hay mucha gente en Madrid que se ofende con la pintura picassiana, que no sabe distinguir lo que en esos cuadros hay de invención genial, de protesta contra las recetas y las fórmulas, de dinámica estética y lo que revelan de dominio de la línea, de valentía y audacia en el colorido, de influencia y hallazgos magistrales...

El visitante de la Exposición de Picasso, que se queda en medio del sótano con los ojos deslumbrados, como el hombre que pasa bruscamente de la sombra al sol, admira muchas cosas..." (141).

Al día siguiente, Antonio Las Heras alaba la producción de Picasso en lo que tiene de inagotable variedad de propuestas estéticas:

"... Cada cuadro es un nuevo problema -¿por qué insistir en lo ya hecho? -. Constante ensayista, descubre posibilidades... año tras año ha ido con una agilidad única, al renovarse a sí mismo, dando nuevos aspectos a una pintura que es la más representativa de nuestros días..." (142).

III.9.6.2.2. PICASSO EN LA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS EN PARÍS.

Al mismo tiempo que se estaba celebrando la Exposición de Picasso en Barcelona y, más tarde, en Madrid, no debemos olvidar otro foro destacado en el que, bajo las banderas del arte español contemporáneo y de la República española, se había establecido el

vínculo entre las obras de Pablo Picasso y la de sus colegas españoles: la Exposición que realizó la Sociedad de Artistas Ibéricos en París, en el Museo de Escuelas Extranjeras, en el Jeu de Paume.

En esta ocasión, Picasso presentaba once cuadros, *Retrato de Gustave Coquiot*; *Mujer peinándose*; *Ventana abierta*; *Mujer y niño*; *Mujer escribiendo*; *La jaula*; dos *arlequines*; *Composición*; *El vendedor de muérdago* (gouache); *La Virgen y el Niño*. Como había sucedido en las exposiciones de Picasso organizadas por ADLAN, la mayoría de estas obras habían sido cedidas por coleccionistas privados, y sólo *Retrato de Gustave Coquiot* pertenecía a los museos franceses; por el contrario, el Barón Gourgaud y Max Pellequer prestaban dos obras cada uno, un *Arlequín* y una *Composición*, el primero, y *El vendedor de muérdago* (gouache) y *La Virgen y el Niño*, el segundo; sin embargo, el principal mérito de la presencia de Picasso en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de París debe atribuirse a la colaboración de dos galeristas, el alemán Alfred Flechtheim, que prestaba un *Arlequín*, y, en especial, de Paul Rosenberg, con cinco obras: *Mujer peinándose*, *Ventana abierta*, *Mujer y niño*, *Mujer escribiendo* y *La jaula*.

La imagen de Picasso que proyecta esa relación de obras presentes en la Exposición de la SAI es muy diferente a la que había encarnado en las de Barcelona y Madrid; si en éstas dos se ofrecía un repertorio basado en el cubismo y el surrealismo, en la de los "Ibéricos" se podían observar de un modo más amplio la trayectoria del pintor andaluz, desde el ya lejano post-impresionismo de *Retrato de Gustave Coquiot* (1901, Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm., París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou) a *Mujer peinándose* (1906, Óleo sobre lienzo, 126 x 90,7 cm., N.Y., Col. part.), en el que se conjugan lo escultórico y lo primitivo; o desde el clasicismo de

Madre e hijo (1921) y de las dos versiones de *Arlequín*, la que por entonces poseían Flechtheim (1923, óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm., Col. part.) y el Barón Gourgaud (1923, óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm., Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou), al cubismo sintético y muy decorativo de *Composición*, y que hoy en día se conoce como *Arlequín y mujer con collar* (1917, óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm., Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou), pintado durante su breve estancia en Roma de 1917.

Para Claude Roger-Marx, este amplio conjunto no hacía sino recordar la versatilidad del artista, que atribuye, en gran medida, a su origen y condición españoles:

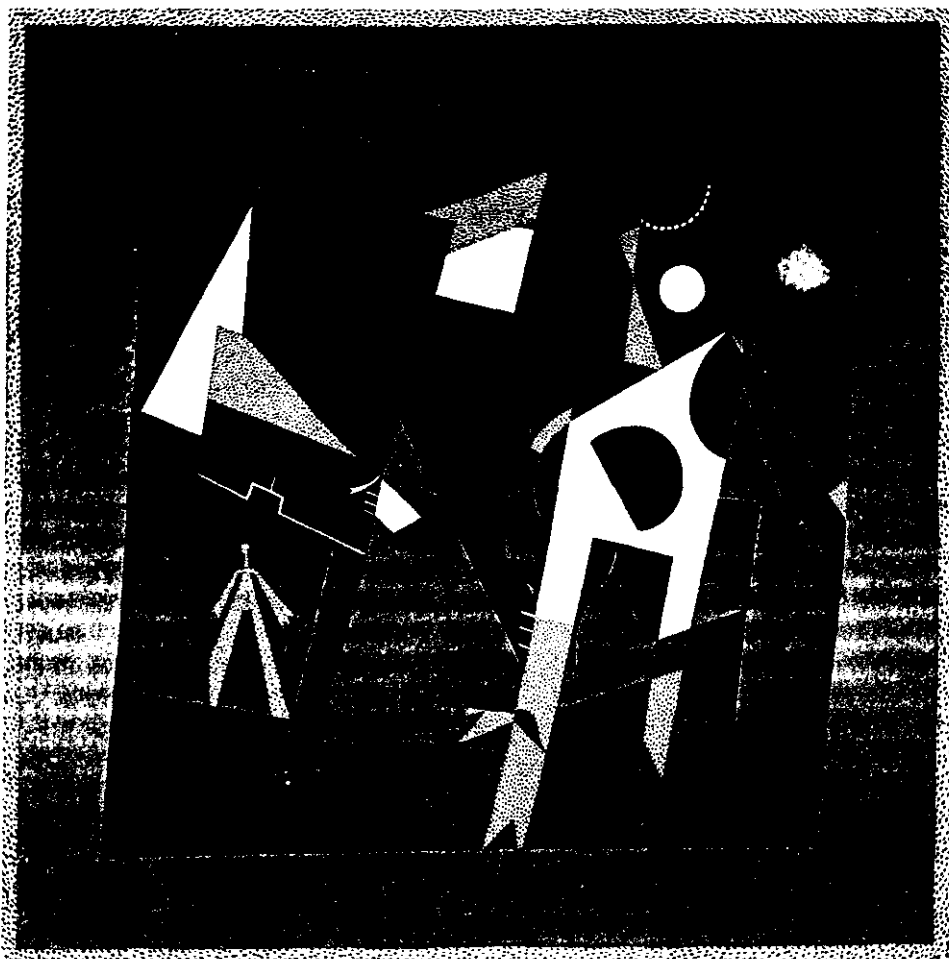
"... sumergido en su clima, el arte de Picasso se aclara en sus mismas contradicciones. Nuestro error fue, sin duda, juzgarle con una visión demasiado francesa.

Aquí, los granates duros, los violetas, los amarillos que nos ofuscan tanto en sus últimos cuadros, se legitiman de alguna forma, los monstruos escapan de la jaula. El Retrato de Gustave Coquiot seduce por su intrínseco canibalismo. Nos habría gustado ver más ejemplos de sus épocas rosa y azul..." (143).

En esta misma idea del ineludible carácter hispánico de la obra picassiana se había distinguido desde hacía años Jean Cassou quien, como vimos más arriba, fue encargado de escribir en el catálogo de la Exposición, donde había concedido a Picasso un lugar de privilegio en el panorama de la pintura española contemporánea (144). Cassou, gran defensor de nuestra cultura, ampliaría sus elogios en dos artículos de prensa:

"Los organizadores de este magnífico conjunto han dedicado el lugar de honor a Picasso, uno de los grandes inventores de formas de esta época y que, aunque ha estado toda su carrera mezclado en la vida del arte francés, no es menos un español auténtico y representativo,

el heredero de esos temperamentos ferozmente personales que fueron Greco o Goya..." (145).



Pablo Picasso, *Arlequín y mujer con collar* (1917)

Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm.

París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

"... el genio oscilante, lleno de sorpresas y de monstruos, ha sido tan mezclado en la historia de nuestras ideas y modas que hemos olvidado su condición de español, puesto que es el auténtico heredero del Greco, y un verdadero árabe, y un resumen vivo de todas las Españas, las más caprichosas, las más indomables..." (146).

En general, casi toda la crítica francesa reaccionó unánimemente a favor respecto al envío de Picasso en la Exposición del Jeu de Paume; se reconocía su valor dentro de la historia universal del arte,

su inagotable capacidad de experimentación y la influencia que había ejercido en las generaciones más jóvenes de pintores; en consecuencia, su inclusión dentro del colectivo español fue saludada como uno de los mayores aciertos que tendría la Exposición de los "Ibéricos":

"... representado por obras de todos los periodos, obras archiconocidas. La presencia de Picasso plantea la cuestión de saber si el cubismo es invención francesa o española. Parece que es francés, pero los españoles lo han tomado como un medio ideal de expresión anárquica. Sólo ellos lo han hecho algo vivo, ardiente, dramático..." (147).

"... preguntemos, si Vds. quieren, a Picasso, su patrón reconocido. Las exposiciones particulares nos han acostumbrado a ver cómo se agrupan sus telas de una cierta época: se puede crear una atmósfera propia. Pero he aquí que una cuidadosa muestra nos ofrece once cuadros que podrían haber sido ejecutados por once pintores diferentes. Creo que no se encontrarían entre los pintores franceses un sólo ejemplo de tal inestabilidad..." (148).

"... Hay de él una efigie 'ingresca' y no acabada; hay el Marchante de muérdago, que recuerda al mismo tiempo a Puvis de Chavannes y a Steinlen; hay el muy sólido retrato del llorado Gustave Coquiot; pero Picasso es el cubismo, y debemos reconocer su extraña personalidad en esos motivos historiados, geométricos y abigarrados, de forma tan personal y a menudo tan sabia que sus discípulos no han podido llegar nunca ir más lejos de un más o menos visible plagio..." (149).

Disponemos, incluso, de un testimonio directo en donde se nos informa que Picasso acudió a la Exposición y que, pese a haber manifestado algunas reticencias iniciales, estaba satisfecho con la selección de sus obras y con su inclusión en una muestra colectiva de

arte español contemporáneo. Es una carta de André Dézarrois, director del Museo de Escuelas Extranjeras y principal responsable por parte de Francia, en la que se puede leer:

"... Il en a été de même pour Picasso, dont je montre un ensemble complet depuis ses débuts à Paris. Il a d'abord été très réticent et, lui aussi, est pleinement d'accord; son exposition aura beaucoup de succès..." (150).

III.9.6.3. LA ESCULTURA ESPAÑOLA EN LA EXPOSICIÓN DE PARÍS

Al igual de lo que sucede con el envío de pintura, la Exposición de la SAI en París representa un amplísimo abanico de opciones artísticas, donde conviven tradición, modernidad y vanguardia; así, junto a obras de Adsuara, Bonome o Capuz, más acordes con una tradición en diversos grados de renovación, encontramos los vanguardistas trabajos de Julio González o Pablo Gargallo, de quien hablaremos más adelante.

Junto a esta dualidad entre tradición y vanguardia, el otro rasgo destacado que define la sección de escultura en esta Exposición es la amplia representación que tuvo el arte catalán. Las obras de Clará, Dunyach, Apel.les Fenosa, Llauradó, Rebull o Viladomat muestran su irrenunciable catalanidad y, al mismo tiempo, se sitúan en el final de esa segunda oleada de noucentisme que había resurgido en los años veinte y que en 1936 seguía conservando ese equilibrio y armonía clásicos. Para reafirmar esa presencia catalana - que tan bien se acomoda al arte de franceses que triunfaban desde hacía años en esa misma línea clasicista, como Charles Despiau y, sobre todo, Aristide Maillol -, en la Exposición de París se muestra una amplia selección de obras de Manolo Hugué, casi todas en terracota, que desde 1928 vivía en la población barcelonesa de Caldas de Montbui.

Como dijimos arriba, Gargallo - que había muerto pocos meses antes, en 1935 - es uno de los escultores que más gustaron en el Jeu de Paume, donde sintetiza ese antidogmatismo que define toda la Exposición con un envío de catorce obras que reúne magníficos ejemplos de su primera etapa, más monumental y clásica - presente en *Retrato de Picasso* y *Portadoras de agua* -, junto a un amplio conjunto de su última producción, entre 1924 y 1935, donde sustituye el volumen por planos y líneas, creando espacio por medio de vacíos y llenos, como se aprecia en *Retrato de Marc Chagall*, *Arlequín tocando la flauta* o una de sus obras más universales, *El profeta*. Ante ese impresionante conjunto, el crítico de arte Pierre du Colombier apenas podía ahorrar elogios:

"Gargallo proporcionaría un hermoso tema para los partidarios de la España eterna: 'Del escultor al virtuoso, o de lo real a lo soñado'. Verían en él al heredero de los artesanos que horadaban la madera, ávidos de movimiento, de violencia. Celebrarían como una liberación el momento en que rompe su arte para construir en hierro forjado sus sueños reducidos al esquema, a la sugerencia..." (151).

Al igual que había sucedido con Pablo Picasso, Juan Gris o María Blanchard, el éxito que obtuvo el arte de Gargallo en la Exposición de la SAI se debió, en gran medida, a la colaboración de coleccionistas privados, que prestaron obras como *Bañista saliendo del agua* (Marcel Monteux), *Torso de gitano* (Dr. Allaix), *Retrato de Maurice Raynal* (M. Raynal), *Arlequín tocando la mandolina* (Barón Robert de Rothschild) y *Bailarina* y *Arlequín tocando la flauta*, ambas cedidas por George Berheim. Respecto a una de estas dos últimas obras, a *Bailarina*, René-Jean establecía, por la genialidad del atrevimiento, un paralelismo entre Gargallo y Picasso:

"¿Se puede utilizar el término de escultura, p. ej., ante esta *Bailarina* dibujada con barras de cobre y vestida con una malla

metálica casi aérea?... Gargallo sugiere tanto como muestra, con una pericia inigualable. Modela el vacío con la ayuda de contornos. Parece un igual de Picasso, y rivaliza con él en sutileza, destreza y fantasía..." (152).

Junto a Gargallo, y sin olvidar a Julio González, el escultor que recogió mayores aplausos entre la crítica y el público franceses fue Mateo Hernández, nacido en Béjar (Salamanca) pero residente en París desde hacía décadas. Su dominio técnico en la representación de animales le había otorgado un puesto destacado en el propio arte francés, situación que se había visto reforzada tras la muerte, en 1933, del otro gran escultor animalista, el galo François Pompon. Dos detalles confirman el reconocimiento que había obtenido entre el público francés a lo largo de los años: era el escultor que más obras presentaba - diez dibujos, veinte esculturas, seis pequeñas pinturas al fresco, siete grabados y las láminas con las que ilustraba una edición de las *Fábulas de Esopo* - y se le había situado en un emplazamiento privilegiado, puesto que la visita a la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos se comenzaba por la sala donde estaban los trabajos de Mateo Hernández, que serían muy apreciados por la crítica:

"... nobleza de proporciones y la dulzura de modelado para alcanzar la expresión misma de la vida. Este artista, a quien la mayoría de las técnicas le son familiares, que talla los materiales más duros, dibuja divinamente, utiliza el grabado en todas sus formas... llega a sobrepasarse a sí mismo cuando creemos que había llegado a su cima" (153).

"Triunfa en estos momentos en la Exposición de Arte Español. Sin embargo, hace mucho que Francia lo considera como suyo. Él no renuncia a su país y su aspecto físico así lo asegura.

Su arte, lógicamente pensado y construido, se debe sin duda a Francia, pero también es realista como lo han sido algunos de sus compatriotas.

Sus esculturas son inmóviles y frías como diosas, brillantes y duras como conchas de mar. No busca el realismo como fin último (pese a que sus obras lo son), sino que tiende a crear objetos bellos, sólidamente equilibrados, finamente pulidos..." (154).

También la revista *Beaux-Arts* le calificaba como "un español de los nuestros" (155), de Francia, en definitiva. Este artículo, pese al tono elogioso que refleja, no gustó en absoluto al propio Mateo Hernández, que no tardaría en mostrar su desacuerdo por medio de una carta que envió a la revista, en la que considera que su arte apenas debía algo a la tradición francesa y, al mismo tiempo, en la quiere dejar claro que si había marchado al país vecino fue, exclusivamente, para encontrar un futuro más esperanzador que el que se podía haber encontrado en España:

"... El autor de ese artículo me hace un gran honor si entiende por eso que he podido desarrollar libremente en Francia la personalidad y los medios que yo poseía al llegar, como lo prueban las obras talladas directamente en granito, que figuran aún en mi país y que fueron esculpidas quince años antes de mi llegada a Francia.

Pero puesto que esas palabras han sido mal interpretadas por algunos críticos ultranacionalistas de Madrid, tengo que decir que si abandoné España, para venir a trabajar con una independencia absoluta en Francia, fue para luchar contra el pobre ambiente artístico de allí, que hunde cualquier esfuerzo noble y desinteresado de emancipación espiritual..." (156).

En definitiva, la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en París se clausuró con un total éxito de participación - se habían reunido la inmensa mayoría de los artistas españoles modernos y

vanguardistas que trabajaban dentro y fuera de la Península -, y de acogida entre el público y la crítica de arte de modo que, en la cima de su popularidad, la Sociedad de Artistas Ibéricos tuvo que ser consciente de que había alcanzado todos los objetivos que podía obtener y, por lo tanto, comenzó a plantearse seriamente la pertinencia de seguir en activo.

III.9.7. CONCLUSIÓN

La Exposición de París fue la última aparición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, como muy bien temía uno de sus responsables, Guillermo de Torre, quien se apresuró a realizar, a finales de mayo, el último balance de aquella Sociedad:

"La Sociedad de Artistas Ibéricos ha llegado a su clímax con la gran exposición recientemente celebrada en el Museo del Jeu de Paume, de París. Apoteosis y desmoronamiento - quizá - simultáneamente. ¿Cómo se explica esa contradicción, aun planteada de forma dubitativa? Responder a ello obligaría lo que han sido, a qué obedecieron los Ibéricos durante los once años de su existencia discontinua y la media docena de exposiciones celebradas... Además, la historia de la pintura libre en España es tan exigua, que si omitiésemos los fastos de los Ibéricos quedaría reducida a nada..." (157).

Después de realizar una breve descripción de las actividades que había llevado a cabo la SAI hasta ese año 1936, De Torre concluye en que, habida cuenta que la sociedad española no había variado en su relación con el arte moderno, no merecía la pena que se mantuviese por más tiempo la existencia de los Artistas Ibéricos:

"... si una Sociedad de tipo libre no logra vivir en once años de la cooperación privada y necesita fatalmente apoyarse en el Estado, al no haber éste variado en materia de bellas artes córrase el riesgo de mediatizar y desnaturalizar aquélla. En estas condiciones, y salvo

que surja alguna otra perspectiva, ¿merecerá prolongarse la existencia - por intermitente que sea - de la Sociedad de Artistas Ibéricos?..." (158).

La respuesta, negativa, estaba implícita en la propia pregunta y dicho artículo constituye el último aliento de la SAI antes de expirar. Manuel Abril seguía escribiendo sus crónicas para la revista *Blanco y Negro*, y ya se le había elegido como uno de los integrantes, tras el éxito de la Exposición de París, del Comité que iba a organizar la siguiente salida al extranjero del arte español republicano, en Buenos Aires (159).

El resultado de las elecciones generales del 16 de febrero de 1936, con el triunfo del Frente Popular y la indignación de los derrotados - la CEDA, los terratenientes, algunos industriales y una parte del Ejército y la Iglesia -, que no estaban dispuestos a aceptar la nueva situación, repercutió en un aumento de la tensión social en España, como por desgracia acertó a comprender, a finales de abril, el Vizconde Mamblas, Presidente de la Junta de Relaciones Culturales, en una carta que envía a Dezarrois, organizador francés de la recién clausurada Exposición de la SAI en París:

"Hace tiempo que deseaba escribirle pero las ocupaciones y las preocupaciones son tan grandes en este momento que la realización de mi deseo me fue difícil... Los cambios son tan rápidos y amenazan con ser tan grandes que no puedo decirle si permaneceré aquí..." (160).

Al contrario que los acontecimientos políticos y sociales, la situación del arte español contemporáneo apenas había cambiado de forma significativa al comienzo de 1936, y como únicos acontecimientos reseñables podemos mencionar que, tras el triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero, quedaba restablecida la Dirección

General de Bellas Artes, con la intención de continuar la labor en materia artística del bienio 1931-1933, cuando Azaña había sido Presidente de la República. En el preámbulo del Decreto que anunciaba esta medida oficial se encuentra una de las últimas opiniones, y decisiones, del Gobierno republicano antes de la guerra civil:

"las Bellas Artes no pueden ser para el Gobierno... un cúmulo de asuntos administrativos, sino un tema de constante atención. Precisa para ello de un órgano de iniciativas y realizaciones que, a la vez, sirva de enlace con los cuerpos técnicos y asesores - academias, Junta Superior del Tesoro Artístico, Junta de Archivos, Patronato Nacional del Turismo, Junta de Relaciones Culturales, Patronato de Museos y Bibliotecas, entidades establecidas en Cataluña de carácter similar, asociaciones artísticas, etc. - buscando la eficacia máxima de todos los esfuerzos conducentes a la conservación y el conocimiento de los tesoros artísticos del pasado español; al fomento y la divulgación, dentro y fuera de España, del arte actual..." (161).

Respecto a la actividad privada, en Barcelona la activa ADLAN inicia el 13 de enero, en la Sala Esteve, una gran Exposición Picasso, que visitará, en marzo, Madrid y que pretendía hacer lo mismo en Bilbao, si bien esta última etapa no tuvo lugar; en mayo, Dalmau acoge la primera Exposición de un organismo recién creado, la Asociación de Artistas Independientes, que supone un giro hacia posiciones más conservadoras y eclécticas, pese a lo cual no sería sino una excepción en un ambiente artístico, como el barcelonés, donde el surrealismo está ya arraigado con fuerza, y en ese mismo mes se organizan diversos acontecimientos relacionados con ese ismo de vanguardia;; del 4 al 15 de mayo se celebra, en la galería de arte de la Llibreria Catalònia, la Exposición Logicofobista, que reúne 39 obras de los catalanes Carbonell, Leandre Cristòfol, Esteve Francés, A. Gamboa, García Lamolla, Ramón Marinel.lo, Joan Massanet, Planells, Jaume Sans, Remedios Varo y Nadia Sokolova, y de los madrileños Ángel Ferrant,

Maruja Mallo y Juan Ismael; y del 15 al 30 de ese mes una Exposición antológica de Giorgio De Chirico, en la Sala Esteve.

En Madrid, las únicas actuaciones encaminadas a la difusión del arte moderno son las exposiciones que organiza ADLAN. De hecho, pensamos que dicha asociación surgió en Madrid no sólo para erigirse como alternativa de los circuitos oficiales sino también de las actividades de la Sociedad de Artistas Ibéricos, a la que habrían considerado poco decidida en favor del arte más avanzado o, si se quiere, más estrictamente contemporáneo; hemos visto cómo en el manifiesto que la sección madrileña - compuesta, no olvidemos, por algunos destacados "ex-ibéricos" como Ferrant, Luis Blanco Soler, José Moreno Villa o Guillermo de Torre - de ADLAN publica en *Gaceta de Arte* se resalta de forma explícita su alejamiento tanto de cualquier atisbo de eclecticismo como de toda sospecha de orientación política, precisamente, dos de las principales acusaciones que recibiría la SAI poco antes de desaparecer. Sea como fuere, algunos logros de la recién nacida ADLAN nunca habían sido conseguidos por la SAI, y ello pese a que la segunda había tenido una existencia mucho mayor; a comienzos de 1936, el abismo que separaba a ambas sociedades se acentuó, puesto que ADLAN organizaría las exposiciones individuales de Pablo Picasso en marzo (162), Alberto Sánchez - hasta el 10 de mayo -, Maruja Mallo - del 16 de mayo al 5 de junio - y de Mariano Rodríguez Orgaz, del 5 al 15 de junio. El carácter vanguardista de estas actuaciones en Madrid sólo tendría respuesta en la Exposición de montajes surrealistas de Max Ernst que albergó, en los meses de marzo y abril, el Museo de Arte Moderno, cuyo catálogo fue prologado por Manuel Abril, o en la muestra que Pedro de Valencia y Genaro Lahuerta celebraron en la Sociedad de Amigos del Arte, en febrero; por último, y demostrando una admirable capacidad de adaptación, también se mantenían las instituciones más tradicionales y así, p. ej., el 4 de julio se inauguraba otra edición de las exposiciones nacionales de Bellas Artes. Dos semanas más tarde,

sin embargo, ésta fue interrumpida bruscamente, como la normalidad de la que había llegado a constituirse en símbolo, por la conciencia de que España comenzaba una nueva existencia, que estaría marcada por el desenlace de un acontecimiento que determinaría nuestra historia contemporánea durante cuatro décadas: la guerra civil.

III.9.8. NOTAS

(1) Salvador de Madariaga. *Memorias (1921-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, p. 552.

(2) Archivo General de la Administración, Serie Asuntos Exteriores, Caja 11031

(3) Existieron muchas quejas por parte de algunos medios artísticos catalanes al respecto de esta selección. Vid., apartado III.9.4.

(4) Ut supra (2)

(5) Ibíd.,

(6) Ministerio de Asuntos Exteriores, Serie Ep. FG, Legajo R-1309, Expediente 15.

(7) Ut supra (2)

(8) Ibíd.,

(9) En la Exposición de la SAI en Copenhague se produjo la representación más numerosa, con Manuel Abril y los pintores Alfonso Ponce de León y Timoteo Pérez Rubio; en cambio, tres meses después, diciembre 1932, con motivo de la Exposición en Berlín, sólo acudió Guillermo de Torre.

(10) Vid., apartado III.7.4.

(11) Ut supra (6)

(12) *Ibíd.*,

(13) *Ibíd.*,

(14) Manuel Abril. "Exposición de arte español en París", *Blanco y Negro*, Madrid, 23-II-1936.

(15) *L'Art Espagnol Contemporain (Peinture et Sculpture)*, Paris, Musée des Écoles Étrangères Contemporaines, Jeu de Paume des Tuileries, 12 février-mars 1936, pp. 5-6.

(16) *Ibíd.*, p. 7.

(17) *Ibíd.*, pp. 7-8.

(18) *Ibíd.*, p. 8.

(19) *Ibíd.*,

(20) *Ibíd.*,

(21) *Ibíd.*,

(22) *Ut supra* (6)

(23) Anónimo. "M. Lebrun visita la Exposición de Arte Español", *Diario de Barcelona*, 8-III-1936.

(24) *Vid.*, apartado III.7.4.

(25) *Vid.*, apartados III.2.6. y III.2.6.5.

(26) Vid., apartado III.9.4.2.

(27) No menos interesante nos parece la consideración de las ausencias "de peso": Alberto Sánchez, Ferrant, los catalanes Nogués y Sunyer o los vascos Arteta, Urrutia y Tellaeché. Manuel Abril afirma que fueron invitados algunos de estos artistas pero que no pudieron asistir (Vid., Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep.F.G., Legajo R-1309, Expediente 15) y que se solicitó la obra de otros porque el principal organizador francés de la muestra, André Dezarrois, había insistido en que se mantuviera un cierto criterio de selección. Estos datos, que son los únicos que podemos ofrecer, siguen sin poder explicar algunas ausencias concretas, como las de Alberto o Ferrant, nombres no sólo fundamentales en la historia del arte español contemporáneo sino también en la de la misma SAI.

(28) Ut supra (6)

(29) Anónimo. "Exposición española en París", *El Debate*, Madrid, 21-I-1936.

(30) Ut supra (6)

(31) *Ibíd.*,

(32) Ut supra (2)

(33) Anónimo. "La Exposición de Arte Español en París", *La Voz*, Madrid, 6-III-1936.

(34) Ut supra (6)

(35) Anónimo. "Ayer fue visitada la Exposición de Arte Español Contemporáneo", *El Debate*, Madrid, 8-III-1936.

(36) Ut supra (2)

(37) Ibíd.,

(38) Ibíd.,

(39) Ut supra (6)

(40) Cfr., Antoni Ferret. *La Segona Republica i la Generalitat, 1931-1936*, Barcelona, Claret, 1978, p. 3.

(41) Cfr., Julio Gil Pecharromán. *La Segunda República*, Madrid, Biblioteca Historia 16, 1989, p. 83.

(42) Ibíd., p. 84.

(43) Rafael Benet. "Política artística separada", *El Mirador*, Barcelona, 28-IV-1932.

(44) Rafael Benet. "El nom d'art català", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 28-VII-1932.

(45) Uno de los exponentes más exhaustivos es el estudio de F. Maspons Anglasell. *La "Generalitat" de la Catalogne et la République Espagnole*, Barcelona, 1932.

(46) Actes del Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 9-VI-1931.

(47) M. Alcántara Gusart. "El año artístico de 1932", *El Día Gráfico*, Barcelona, 5-I-1933.

(48) Joaquim Folch i Torres. "L'adquisició de la Col.lecció Plandiura per als Museus de la Ciutat", *La Publicitat*, Barcelona, 10-VII-1932.

(49) Francesc Macià. "Una nota del president de la Generalitat sobre la Col.lecció Plandiura", *L'Opinió*, Barcelona, 16-VI-1932.

(50) Anónimo. "El caso de la Colección Plandiura", *El Diluvio*, Barcelona, 19-VII-1932.

(51) Arxiu Diputació de Barcelona, Leg. Q-19.

(52) *Ibid.*,

(53) *Ibid.*,

(54) Ministerio de Asuntos Exteriores, Serie Ep. Ps, Legajo R-745, Expediente 24

(55) Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Actas de Juntas Generales 1918-1936; Junta General del 16-I-1936, A. 1982.887.

(56) Ut supra (6)

(57) *Ibid.*,

(58) *Ibid.*,

(59) Anónimo. "L'Exposició d'Art Espanyol Contemporaneo", *Esplai*, Barcelona, núm. 221, 23-II-1936.

(60) Anónimo. "Selecció d'art protestada", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 23-II-1936.

(61) Rafael Benet. "Una gran exposició. Corot", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 1-III-1936.

(62) Modest Sabaté. "Una visita a l'exposició d'art espanyol contemporaneo del Museu Jeu de Paume de Paris", *L'Instant*, Barcelona, 3-III-1936.

(63) Anónimo. "Pintores en París", *La Publicitat*, Barcelona, 17-III-1936.

(64) Joan Sacs. "Miscel·lània d'Art modern", *La Publicitat*, Barcelona, 8-IV-1936.

(65) José Manaut Viglietti. *Las Bellas Artes en la Segunda República*, Ateneo de Madrid, 1933.

(66) Ut supra (24)

(67) Federico Beltrán Masses. "Arte y democracia", *ABC*, Madrid, 20-II-1936.

(68) Ibíd.,

(69) Anónimo. "'Straperlismo' artístico", *El Sol*, Madrid, 1-III-1936.

(70) Manuel Abril. "Exposiciones y juicios", *Blanco y Negro*, Madrid, 29-III-1936.

(71) Anónimo. "La Peinture Espagnole d'aujourd'hui", *Le Mois*, Paris, févr. 1936.

(72) Jacques Guenne. "L'Art Espagnol", *L'Art Vivant*, Paris, mars 1936.

(73) Daranas. "Apertura de la Exposición de Arte Español Contemporáneo", *ABC*, Madrid, 12-II-1936.

(74) Francisco Melgar. "Se inaugura en París la Exposición de Arte Español Contemporáneo", *Ahora*, Madrid, 12-II-1936.

(75) Anónimo. "Se inaugura en París la Exposición de Arte Español Contemporáneo", *La Voz*, Madrid, 13-II-1936.

(76) Francisco Lucientes. "Se inaugura en París la Exposición de Arte Español Contemporáneo", *Ya*, Madrid, 12-II-1936.

(77) Anónimo. "Exposición española en París", *El Sol*, Madrid, 13-II-1936.

(78) Anónimo. "Exposición española en París", *El Sol*, Madrid, 21-II-1936.

(79) *Ibíd.*,

(80) Julián Laynez. "La Exposición de Arte Español Contemporáneo", *La Época*, Madrid, 3-III-1936.

(81) Manuel Abril. "Exposición de arte español en París", *Blanco y Negro*, Madrid, 23-II-1936.

(82) Manuel Abril. "La Exposición de arte español en París y el prestigio de España", *Blanco y Negro*, Madrid, 1-III-1936.

(83) Manuel Abril. "Paisajes y esculturas", *Blanco y Negro*, Madrid, 15-V-1936.

(84) Manuel Abril. *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.

(85) *Ibíd.*, p. 10.

(86) *Ibíd.*, p. 15 y ss.

(87) *Ibíd.*, p. 51.

(88) *Ibíd.*, p. 68.

(89) *Ibíd.*, p. 85.

(90) *Ibíd.*, pp. 135-136.

(91) *Ibíd.*, p. 133.

(92) *Ibíd.*, p. 158.

(93) Anónimo. "De la naturaleza al espíritu por manuel abril", *Gaceta de Arte*, Tenerife, núm. 37, mar. 1936, pp. 80-82.

(94) Juan Antonio Gaya Nuño. *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea, 1975, p. 313.

(95) Manuel Abril. "Miscelánea artística", *Blanco y Negro*, Madrid, 10-V-1936.

(96) Jean Cassou. "L'art espagnol contemporain", *L'Intransigéant*, Paris, 14-II-1936.

(97) Anónimo. "La peinture espagnole d'aujourd'hui", *Le Mois*, Paris, févr. 1936.

(98) François Fosca. "L'Espagne au Jeu de Paume", *Courrier des Arts*, Paris, 13-II-1936.

(99) Jacques Guenne, op. cit.,

(100) André Dézarrois. "La peinture espagnole contemporaine au Musée Jeu de Paume", *Revue de l'Art ancien et moderne*, Paris, févr. 1936.

(101) Francisco Lucientes, op. cit.,

(102) Bermúdez Cañete. "Exposición en París de Arte Moderno Español", *El Debate*, Madrid, 13-II-1936.

(103) Manuel Abril. "La Exposición de arte español en París y el prestigio de España", *Blanco y Negro*, Madrid, 1-III-1936.

(104) *Ibid.*,

(105) *Ibid.*,

(106) Guillermo de Torre. "Realismo y superrealismo", *El Sol*, Madrid, 8-III-1936.

(107) René-Jean. "L'art espagnol contemporain au Jeu de Paume", *Le Temps*, Paris, 14-II-1936.

(108) Jean Cassou. "L'art espagnol contemporain au Jeu de Paume", *L'Humanité*, Paris, 8-III-1936.

(109) Jacques de Laprade. "J.G. Solana", *Beaux-Arts*, Paris, 10-IV-1936.

(110) *Ibid.*,

(111) Anónimo. "Què serà l'Exposició Picasso?", *La Publicitat*, Barcelona, 13-XII-1935.

(112) Anónimo. "Va a celebrarse en Barcelona una Exposición Picasso", *La Voz*, Madrid, 13-I-1936.

(113) *Ibid.*,

(114) El contenido de estos textos se hallan recogidos en los núms. 7-10 de la revista *Cahiers d'Art*, Paris, 1935.

(115) Emmanuel Guigon. "Adlan (1932-1936) et le Surréalisme en Catalogne", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid, t. XXVI, 3, 1990, pp. 53-80.

- (116) Enrique de Angulo. "La Exposición Picasso en Barcelona, acontecimiento de arte", *El Debate*, Madrid, 16-II-1936.
- (117) Emiliano M. Aguilera. "Pablo Picasso", *El Socialista*, Madrid, 23-II-1936.
- (118) Juan Manuel Bonet. *Diccionario de las vanguardias en España 19078-1936*, Madrid, Alianza, 1995, p. 26.
- (119) Anónimo. "Los Amigos de las Artes Nuevas", *El Socialista*, Madrid, 29-XII-1935.
- (120) Anónimo. "Las artes y los días. La proclama de Adlan", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, febr. 1936.
- (121) Emmanuele Guigon, op. cit.,
- (122) El manifiesto del ADLAN barcelonés está reproducido en numerosos estudios sobre el arte español contemporáneo, p. ej., Jaime Brihuela. *La vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 70.
- (123) Anónimo. "Manifiesto de los Amigos de las Artes Nuevas (ADLAN)", *La Voz*, Madrid, 6-II-1936.
- (124) Anónimo. "Conferencia acerca de 'Picasso, pintor y poeta'", *La Voz*, Madrid, 6-II-1936.
- (125) Anónimo. "La Exposición Picasso", *El Socialista*, Madrid, 8-III-1936.
- (126) Criado y Romero. "Picasso en Madrid", *Heraldo de Madrid*,

6-III-1936.

(127) Guillermo de Torre. "Carta de Madrid. Vejamen del Salón de Otoño", *Gaceta de Arte, Tenerife*, núm. 21, nov. 1933, pp. 1-2.

(128) *Ibíd.*,

(129) Emiliano M. Aguilera. "Picasso en su exposición", *El Socialista*, Madrid, 13-III-1936.

(130) E. Estévez-Ortega. "¿Pero 'esto' es Picasso?", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, mar. 1936.

(131) *Ibíd.*,

(132) *Ibíd.*,

(133) Maydagan. "Picasso y el arte de masas", *Mundo Obrero*, Madrid, 25-III-1936.

(134) Manuel Abril. "Cuatro novedades artísticas", *Blanco y Negro*, Madrid, 15-III-1936.

(135) Juan de la Encina. "Comentarios picassistas", *El Sol*, Madrid, 17-III-1936.

(136) Ángel Vegue y Goldoni. "La Exposición Picasso (II)", *La Voz*, Madrid, 13-III-1936.

(137) Fernando Jiménez-Placer. "Primera Exposición de Picasso en Madrid", *El Debate*, Madrid, 11-III-1936.

(138) Anónimo. "¡Ya está aquí!", *El Sol*, Madrid, 11-III-1936.

(139) Anónimo. "Hoy se inaugura en Madrid una Exposición del famoso pintor Ruiz Picasso", *El Liberal*, Madrid, 7-III-1936.

(140) Luis Pérez Bueno. "Exposición Picasso", *El Liberal*, Madrid, 12-III-1936.

(141) Anónimo. "Escándalo en un sótano. Cuadros de Picasso", *Informaciones*, Madrid, 9-III-1936.

(142) Antonio Las Heras. "Picasso, pintor español", *Informaciones*, Madrid, 10-III-1936.

(143) Claude Roger-Marx. "L'Art Espagnol Contemporain au Musée du Jeu de Paume", *Le Jour*, Paris, 15-II-1936.

(144) Vid., apartado III.9.6.2.

(145) Jean Cassou. "L'Art Espagnol Contemporain", *L'Humanité*, Paris, 8-III-1936.

(146) Jean Cassou. "L'Art Espagnol Contemporain", *L'Intransigéant*, Paris, 14-II-1936.

(147) Anónimo. "La Peinture Espagnole d'aujourd'hui", *Le Mois*, Paris, febr. 1936.

(148) Pierre du Colombier. "Les Espagnols au Jeu de Paume", *Le Courrier des Arts*, Paris, 27-II-1936.

(149) Vanderpyl. "Les Espagnols au Musée du Jeu de Paume", *Le Nouvel Parisien*, Paris, 7-III-1936.

(150) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep. FG, Legajo R-1309, Expediente 15.

(151) René-Jean. "L'art espagnol contemporain au Jeu de Paume", op. cit.,

(152) Pierre du Colombier. "Les Espagnols au Jeu de Paume", op. cit.,

(153) René-Jean. "L'art espagnol contemporain au Jeu de Paume", op. cit.,

(154) Anónimo. "Mateo Hernández", *Le Mois*, Paris, mar. 1936.

(155) Anónimo. "L'Art Espagnol Contemporain", *Beaux-Arts*, Paris, 21-II-1936.

(156) Anónimo. "À propos de l'Exposition d'Art Espagnol contemporain", *Beaux-Arts*, Paris, 28-II-1936.

(157) Guillermo de Torre. "Anales de los Artistas Ibéricos", *El Sol*, Madrid, 27-V-1936.

(158) *Ibíd.*,

(159) Manuel Abril. "Liquidación de temporada", *Blanco y Negro*, Madrid, 5-VII-1936.

(160) Ministerio Asuntos Exteriores, Serie Ep. FG, Legajo R-1309, Expediente 15.

(161) Anónimo. "Se restablece la Dirección General de Bellas Artes", *La Voz*, Madrid, 26-II-1936.

(162) Vid., apartado III.9.6.2.1.

ABRIR VOLUMEN 3





ABRIR VOLUMEN 2

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DPTO. HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS (1920-1936)

Director: Jaime Brihuega Sierra
Doctorando: Javier Pérez Segura

Volumen III

Septiembre 1997

22384
III



VOLUMEN 3

IV. BIBLIOGRAFÍA

IV.1. FUENTES PRIMARIAS

IV.1.1. DESCRIPCIÓN DE LOS FONDOS DE ARCHIVO	
ANALIZADOS	872-873
IV.1.2. RELACIÓN DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS	
CONSULTADAS	874-877
IV.1.3. LIBROS Y MONOGRAFÍAS	878-882
IV.1.4. ARTÍCULOS DE PRENSA HASTA 1936, POR ORDEN	
ALFABÉTICO	882-908
IV.1.5. ARTÍCULOS ANÓNIMOS, POR ORDEN CRONOLÓGICO	909-918

IV.2. FUENTES SECUNDARIAS

IV.2.1. LIBROS Y MONOGRAFÍAS GENERALES	918-925
IV.2.2. LIBROS Y MONOGRAFÍAS ESPECIALIZADOS	926-939
IV.2.3. ARTÍCULOS DE PRENSA, POR ORDEN ALFABÉTICO	939-945

V. APÉNDICE DOCUMENTAL

V.1. JUSTIFICACIÓN	946-947
V.2. MANIFIESTOS Y TEXTOS PROGRAMÁTICOS DE LA SOCIEDAD DE	
ARTISTAS IBÉRICOS	948-958
V.3. CATÁLOGOS DE LAS EXPOSICIONES DE LA SOCIEDAD DE	
ARTISTAS IBÉRICOS	959-1027
V.4. CHISTES SOBRE LA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS	
IBÉRICOS CELEBRADA EN MADRID EN 1925	
- LÁMINAS 1 A 29	1028-1056
V.5. ACTIVIDADES DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS DURANTE	
LA II REPÚBLICA ESPAÑOLA (1932-1936)	
V.5.1. CUENTAS Y PRESUPUESTOS DE LA SOCIEDAD	1057-1076
V.5.2. LA REVISTA ARTE	1077-1084
V.5.3. DOCUMENTOS FECHADOS EN 1932	
V.5.3.1. LA SAI Y LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE	
BELLAS ARTES	1085-1086
V.5.3.2. PRECEDENTES DE LA EXPOSICIÓN DE LA SAI	

EN COPENHAGUE	1087-1119
V.5.3.3. OTROS DOCUMENTOS	1120-1127
V.5.4. DOCUMENTOS FECHADOS EN 1933	1128-1170
V.5.5. DOCUMENTOS FECHADOS EN 1934	1171-1188
V.5.6. DOCUMENTOS FECHADOS EN 1935	1189-1204
V.5.7. DOCUMENTOS FECHADOS EN 1936	1205-1228
VI. CATÁLOGO DE AUTORES Y OBRAS PRESENTES EN TODAS LAS EXPOSICIONES DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS	
VI.1. JUSTIFICACIÓN	1229-1230
VI.2. RELACIÓN DE AUTORES, POR ORDEN ALFABÉTICO	1231-1289

IV. BIBLIOGRAFÍA

IV.1. FUENTES PRIMARIAS

IV.1.1. DESCRIPCIÓN DE LOS FONDOS DE ARCHIVO ANALIZADOS

- Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid:

Serie Ba. E., Legajo R-863, Expedientes 45 y 49
Serie Ba. I. Legajo R-1726, Expediente 1
Serie Ba. I., Legajo R-1727, Expedientes 43 y 94
Serie Ba. I., Legajo R-1729, Expediente 55
Serie Cc. B., Legajo R-1319, Expediente 118
Serie CC. B., Legajo R-1725, Expediente 27
Serie Cc. F-12, Legajo R-1313, Expediente 15
Serie Ep. A-21, Legajo R-1725, Expediente 62
Serie Ep. B, Legajo R-746, Expediente 29
Serie Ep. E, Legajo R-746, Expediente 49
Serie Ep. D, Legajo R-744, Expediente 89
Serie Ep. F, Legajo R-746, Expediente 53
Serie Ep. F, Legajo R-746, Expediente 63
Serie Ep. F.G., Legajo R-1309, Expediente 15
Serie Ep. F-5, Legajo R-1198, Expediente 3
Serie Ep. F-4, Legajo R-1198, Expediente 4
Serie Ep. F-3, Legajo R-1198, Expediente 5
Serie Ep. F-2, Legajo R-1198, Expediente 6
Serie Ep. F-1, Legajo R-1198, Expediente 7
Serie Pc 1, Legajo R-1241, Expedientes 2 y 4
Serie Pc 1, Legajo R-1307, Expediente 3
Serie Pc 1, Legajo R-1307, Expediente 4
Serie Pc 1, Legajo R-1729, Expedientes 33, 34 y 43.
Serie Pc 1, Legajo R-1380, Expediente 26
Serie Pc 7, Legajo R-1307, Expediente 5
Serie Pc 10, Legajo R-1241, Expedientes 2, 6, 9, 13 y 17
Serie Pc 14, Legajo R-1307, Expediente 6

Serie Pc. D., Legajo R-2173, Expediente 25
Serie Pc. E.I., Legajo R-725, Expediente 71
Serie Pc. E.S., Legajo R-1241, Expediente 13
Serie Pc. F-22, Legajo R-1252, Expediente 56
Serie Ps., Legajo R-745, Expediente 24
Caja 6289, Expediente 1736
Legajo R-744, Expediente 12
Legajo R-1729, Expediente 27
Legajo R-1729, Expediente 34

- Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares:

Serie Asuntos Exteriores, Cajas 6289, 11031, 11194 y 11261.
Serie Educación, Caja 1031.

- Arxiu de la Diputació. Departament de Cultura, Barcelona:

Actes del Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 9-VI-1931.

Legajo Q-19

Legajo 4482, Carpeta 63

Legajo 4614, Carpeta 71

Fons Francesc Macià, Caixa 5

- Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona:

Actas de Juntas Generales, 1918-1936

IV.1.2. RELACIÓN DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS CONSULTADAS

1616, *English and Spanish Poetry*, Londres
ABC, Madrid
A.C. (Documentos de Actividad Contemporánea), Barcelona
Acción Española, Madrid
Actualidades, Madrid
Adelanto de la Revista Octubre, Escritores y Artistas
Revolucionarios, Madrid
Ahora, Madrid
Alfar, La Coruña
L'Amic de les Arts, Sitges (Barcelona)
Apollo, París
Arquitectura, Madrid
Art, Barcelona
Art, Lérida
L'Art et les Artistes, París
Art Novell, Barcelona
L'Art Vivant, París
Arriba, Madrid
Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos, Madrid
La Aurora, Barcelona
L'Avenç, Barcelona
Azor, Barcelona
Beaux-Arts, París
Bella Terra, Barcelona
Berlin am Morgen, Berlín
Berliner Börsenzeitung, Berlín
Berliner Lokalanzeiger, Berlín
Berliner Tageblatt, Berlín
Berliner Volkszeitung, Berlín
Berliner Zeitung am Mittag, Berlín
Berlingske Tidende, Copenhague
Blanco y Negro, Madrid
Bolívar, Madrid
Breslau Neueste Nachrichten, Breslau
Buen Humor, Madrid
Butlletí de l'Estat Català, Barcelona
Butlletí dels Museus d'Art de Catalunya, Barcelona
Caballo Verde para la Poesía, Madrid
Candide, París
Carmen, Gijón
El Castellano, Toledo
Catalana, Barcelona
Catalunya Social, Barcelona
Cervantes, Madrid
Cierzo. Letras-Arte-Política, Zaragoza
Clà i Català, Barcelona
Claridad, Madrid
CNT, Madrid
Color, Barcelona
La Conquista del Estado. Semanario de Lucha y de Información Política,
Madrid
El Correo Catalán, Barcelona
La Correspondencia de España y del Extranjero, Madrid
Cosmópolis, Madrid
Le Courrier, París
Le Courrier Catalan. Gazette d'Information Bimensuelle, París
Crisol, Madrid
Cruz y Raya, Revista de Afirmación y Negación, Madrid

D'Aci i d'Alla, Barcelona
Dagens Nyheder, Copenhagen
El Debate, Madrid
Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlín
Deutsche Zeitung, Berlín
El Día Gráfico, Barcelona
El Diario de Barcelona, Barcelona
El Diluvio, Barcelona
La Época, Madrid
Ère Nouvelle, París
El Escándalo, Barcelona
La Esfera, Madrid
España. Semanario de la Vida Nacional, Madrid
Esplai, Barcelona
L'Esprit Nouveau. Revue Internationale de l'Activité Contemporaine,
 París
Excelsior, París
Extremos a que ha llegado la Poesía en España, Madrid
Favorables París Poema, París
El Fígaro, Barcelona
Le Figaro, París
Friborg Amtt Amio, Copenhagen
Full Roig. Associació d'Escriptors i Artistes Revolucionaris,
 Barcelona
Full Oficial del Dilluns, Barcelona
Gaceta de Arte, Tenerife
Gaceta de Bellas Artes, Madrid
Gaceta de Cataluña, Barcelona
La Gaceta Literaria, Madrid
El Gallo, Granada
El Gallo Crisis. Libertad y Tiranía, Orihuela
Gaseta de les Arts, Barcelona
La Gazette des Beaux-Arts, París
General Anzeiger, Dortmund
Germania, Berlín
Grecia, Sevilla-Madrid
Guiones, Madrid
Hélix, Vilafranca del Penedés (Barcelona)
Heraldo de Aragón, Zaragoza
Heraldo de Madrid, Madrid
Hermes. Revista del País Vasco, Bilbao
Hispania, Barcelona
Hoja Literaria, Barcelona
Hoja Oficial del Lunes, Madrid
Horizonte, Madrid
L'Illustration, París
El Imparcial, Madrid
Índice. Revista de Definición y Concordia, Madrid
Informaciones, Madrid
L'Instant, Barcelona
La Internacional, Madrid
L'Intransigéant, París
Isla. Hojas de Arte, Letras y Polémica, Cádiz
La Jornada, Barcelona
Le Jour, París
Le Journal des Débats, París
Le Journal des Nations, París
Joventut Catalana, Barcelona
Leipziger Neueste Nachrichten, Leipzig
Letras. Revista Apolítica, Sevilla

Leviatán. Revista Mensual de Hechos e Ideas, Madrid
El Liberal, Barcelona
El Liberal, Bilbao
El Liberal, Madrid
La Libertad, Madrid
La Liberté, París
Línea. Publicación Quincenal de Hechos Sociales, Madrid
Litoral, Málaga
Luz, Madrid
Magdeburgische Zeitung, Magdeburgo
La Mañana, Barcelona
El Matí, Barcelona
Le Matin, París
Mediodía, Sevilla
El Mercantil Valenciano, Valencia
Mercure de France, París
Metrópolis, Madrid
Mirador, Barcelona
Le Mois, París
El Mundo, Madrid
Mundo Obrero, Madrid
Murta. Mensuario de Arte, Valencia
Museum, París
La Nación, Buenos Aires
La Nau, Barcelona
Neue Berliner, Berlín
La Noche, Barcelona
Noreste, Zaragoza
Nós, Orense
Nosotros, Madrid
Las Noticias, Barcelona
El Noticiero Universal, Barcelona
La Nouvelle Revue Française, París
Nuestro Cinema. Cuadernos Internacionales de Valorización
Cinematográfica, París
Nueva Cultura, Información, Crítica y Orientación Intelectual,
Valencia
Nueva España. Semanario Político de 'Historia Nueva', Madrid
Nuevo Mundo, Madrid
Octubre, Escritores y Artistas Revolucionarios, Madrid
L'Oeuvre, París
L'Opinió, Barcelona
Orto. Revista de Documentación Social, Valencia
Papel de Aleluyas, Huelva-Sevilla
París-Journal, París
París-Soir, París
El Pavo, Granada
Le Petit Journal, París
Le Petit Parisien, París
La Phalange, París
Plural, Madrid
Política, Madrid
Politiken, Copenhagen
Post-Guerra, Madrid
La Prensa, Barcelona
La Prensa, Madrid
El Progreso, Barcelona
Las Provincias, Valencia
La Publicitat, Barcelona
El Pueblo, Valencia

El Pueblo Vasco, San Sebastián
 Quatre Coses, Barcelona
 Der Querschnitt, Berlín
 La Rambla, Barcelona
 Reflector. Arte, Literatura, Crítica, Madrid
 Der Reichsbote, Berlín
 La Revista, Barcelona
 La Revista Blanca, Barcelona
 Revista Gráfica, Barcelona
 Revista de Catalunya, Barcelona
 Revista de las Españas, Madrid
 Revista de Occidente, Madrid
 La Revue des Deux Mondes, París
 Ribalta, Valencia
 Robinsón Literario de España, Madrid
 Ronsel. Revista de Arte, Lugo
 La Semana Gráfica, Valencia
 Sí (Boletín Bello Español) del Andaluz Universal, Madrid
 El Sindicalista, Madrid
 Social Demokraten, Copenhagen
 El Socialista, Madrid
 El Sol, Madrid
 Solidaridad Obrera, Madrid
 Steglitzer Anzeiger, Berlín
 Der Tag, Berlín
 Tagens Nyghean, Copenhagen
 Le Temps, París
 La Tierra, Madrid
 Tierra y Libertad, Madrid
 La Tribuna, Barcelona
 Última Hora, Barcelona
 El Universo, Madrid
 La Vanguardia, Barcelona
 La Verdad, Barcelona
 Verso y Prosa, Murcia
 Vértice, Barcelona
 Vértice, Madrid
 Vértices, Madrid
 La Veu de Catalunya, Barcelona
 Vida Gráfica, Barcelona
 La Voce, Firenze
 Vorwärts, Berlín
 Vossische Zeitung, Berlín
 La Voz, Madrid
 La Voz de Guipúzcoa, San Sebastián
 Vu, París
 Vundsyssel Tidende, Copenhagen
 Die Weltkunst, Berlín

IV.1.3. LIBROS Y MONOGRAFÍAS

- Manuel Abril. *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporáneo desde Sorolla a Picasso*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.
- Rafael Alberti. *Marinero en tierra*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1925.
- Vicente Aleixandre. *Espadas como labios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932.
- Julio Álvarez del Vayo. *La Nueva Rusia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926.
- J. Amorós. *Los estados del arte*, Barcelona, 1927.
- Josep Aragay. *El nacionalisme de l'art*, Barcelona, Publicacions de La Revista, 1920.
- César María Arconada. *Urbe*, Málaga, Sur, 1928.
- Umberto Boccioni. *Pittura, Scultura Futuriste (Dinamismo Plastico)*, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1914.
- André Breton. *Manifeste du Surréalisme*, Paris, K.R.A., 1924.
- Ferrán Callicó. *L'art i la revolució social*, Barcelona, 1936.
- Julio Camba. *La ciudad automática*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932.
- Rafael Cansinos Asséns. *La Nueva Literatura*, Madrid, Impr. Sáez, 1927.
- Benedetto Croce. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Madrid, F. Beltrán, 1926.
- José Díaz Fernández. *El blocao*, Madrid, Argis, 1928.
El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura, Madrid, Zeus, 1930.
- Guillermo Díaz-Plaja. *La poesía lírica española*, Barcelona, Labor, 1937.
- Eduardo Dieste. *Teseo. Introducción a una lógica del arte. Clasicismo. Impresionismo. Cubismo. Futurismo. Expresionismo*, Barcelona, Yagües, 1934.
- Jaime Domenech. *El ideal artístico*, Madrid, Yagües, 1931.
- Eugenio D'Ors. *La ben plantada*, Barcelona, Alvar Verdaguer, 1911.
La bien plantada, Madrid, Calpe, 1920.
Cézanne, Madrid, Aguilar, 1921.
Tres horas en el Museo del Prado. Historia estética seguido de Avisos al visitante en las Exposiciones de Pintura, Madrid, Caro Raggio, 1922.
Nuevo Glosario, Madrid, Aguilar, 1922.
Nuevas Glosas, Madrid, Caro Raggio, 1922.

Prólogo al Concurs Plandiura 1922-1923, Barcelona, Galeries Laietanes, 1923.

Mi Salón de Otoño, Madrid, supl. núm. 1 de la Revista de Occidente, 1924.

La Peinture Italienne d'Aujourd'hui. Mario Tozzi, París, Eds. des Chroniques du Jour, 1932.

- Ángel Dotor. *Mirador. Las Letras y el Arte contemporáneo*, Madrid, 1924-1929, Madrid, Impr. Sáez Hermanos, 1929.

- Feliú Elías. *La pintura francesa moderna fins al cubisme*, Barcelona, Publicacions de La Revista, 1911.

L'escultura catalana moderna, Barcelona, Barcino, 1926-1928.

- Juan de la Encina (seud. de Ricardo Gutiérrez Abascal). *La trama del arte vasco*, Bilbao, Edit. Vasca, 1920.

Los maestros del arte moderno, Madrid, Calleja, 1920.

Julio Antonio, Madrid, Calleja, 1920.

Guiard y Regoyos, Bilbao, Edit. Vasca, 1921.

Crítica al margen, Madrid, Artes de la Ilustración, 1924.

Al comenzar, Madrid, Publics. de la Sociedad de Artistas Ibéricos, jul. 1925.

Victorio Macho, Madrid, Espasa-Calpe, 1926.

- Melchor Fernández Almagro. *Catalanismo y República Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932.

- Antoni Ferret. *La Segona Republica i la Generalitat, 1931-1936*, Barcelona, Claret, 1932.

- José Francés. *Año Artístico 1921*, Madrid, Mundo Latino, 1922.

El arte que sonríe y que castiga. Humoristas contemporáneos, Madrid, Editora Internacional, 1924.

Año Artístico 1924, Madrid, Calpe, 1925.

Año Artístico 1925-1926, Barcelona, Lux, 1928.

- Gabriel García Maroto. *Teoría de las Artes Nobles. Elementos de filosofía e Historia del Arte Español*. Tomo 1 de *La Pintura en España*, La Solana, Rogelio de la O, 1912.

Pro-Arte. El prestigio de un cuadro, Madrid, José Fernández Arias, 1913.

El Naturalismo, el Regionalismo y la Decadencia del Arte, c. 1913-1914.

Madrid visto por un pintor, Madrid, Imprenta Maroto, 1925.

Toledo visto por un pintor, Madrid, Imprenta Maroto, 1925.

Verbena en Madrid, Madrid, 1927.

Gabriel García Maroto, 65 dibujos, grabados y pinturas, Madrid, Biblos, 1927.

La España Mágica, Madrid, Biblioteca Acción, 1927.

La Nueva España 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy, Madrid, Biblos, 1927.

Almanaque de las Artes y las Letras para 1928, Madrid, Biblioteca Acción, 1927.

Veinte dibujos mexicanos, Madrid, Biblioteca Acción, 1928.

Seis meses de Acción Artística Popular, México, Edics. del Gobierno del Estado, 1932.

- Ernesto Giménez Caballero. *Carteles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927.

Circuito Imperial, Madrid, Cuadernos de la Gaceta Literaria, 1929.

Genio de España. Exaltación de una resurrección nacional. Y del mundo, Madrid, Editorial de la Gaceta Literaria, 1932.

El Arte y el Estado, Madrid, Gráficas Universal, 1935.

- Ramón Gómez de la Serna. *Pombo*, Madrid, Galo Sáez, 1918.

Ismos, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931.

- William James. *L'idée de verité*, Paris, Librairie F. Alcan, 1913.

- Juan Ramón Jiménez. *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Calleja, 1917.

Piedra y cielo: versos (1917-1918), Madrid, Fortanet, 1919.

- Josep Marçà Junoy. *Joaquim Sunyer*, Barcelona, Quatre Coses, 1926.

- Theodor Lipps. *Los fundamentos de la estética*, Madrid, Luis Faure, 1923.

- Salvador de Madariaga. *Ingleses, franceses, españoles. Ensayo de psicología comparada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929.

España: ensayo de historia contemporánea, Madrid, Compañía Ibérica de Publicaciones, 1931.

- José Manaut Viglietti. *Las Bellas Artes en la Segunda República*, Madrid, Ateneo de Madrid, 1933.

- Antonio Marichalar. *Girola (Divagaciones en torno al misterio de la estética actual)*, Madrid, 1926.

- César Martinell. *L'art català sota la unitat espanyola*, Barcelona, Canosa, 1933.

- Gregorio Martínez Sierra. *Un teatro de arte en España, 1918-1925*, Madrid, Ediciones de la Esfinge, 1926.
- F. Maspons Anglasesell. *La "Generalitat" de la Catalogne et la République Espagnole*, Barcelona, 1932.
- Camille Mauclair. *La beauté des formes*, Paris, Albin Michel éditeur, 1927.
- Margarita Nelken. *Glosario (Obras y Artistas)*, Madrid, Imprenta Española, 1917.
- La condición social de la mujer en España*, Barcelona, Minerva, 1919.
- Alfonso Olivares. *Las escuelas españolas de pintura*, Madrid, Reus, 1936.
- Federico de Onís. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Hernando, 1934.
- José Ortega y Gasset. *La España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos*, Madrid, Revista de Occidente, 1921.
- La redención de las provincias*, Madrid, Revista de Occidente, 1931.
- Valentín de Pedro. *España renaciente. Opiniones, hombres, ciudades y paisajes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1922.
- A. Perucho. *Catalunya sota la Dictadura*, Badalona, Proa, 1930.
- Francisco Pino. *Escritores y pueblo*, 1930.
- Y. Plejanov. *El arte y la vida social*, Madrid, Cénit, 1929.
- Franz Roh. *Realismo mágico. Post-Expresionismo (Problemas de la pintura europea más reciente)*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- André Salmon. *L'Art Vivant. Artistes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, G. Crès, 1920.
- André Derain*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1924.
- Gino Severini. *Du cubisme au classicisme*, Paris, J. Povolozy, 1921.
- *Staatliches Bauhaus in Weimar, 1919-1923*, Weimar-München, Bauhausverlag, 1923.
- Hippolite Taine. *Filosofía del arte*, Valencia, Sempere, 1908.
- Guillermo de Torre. *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.
- Itinerario de la nueva pintura española*, Montevideo, 1931.
- Ángel Valbuena Prat. *La poesía española contemporánea*, Madrid, C.I.A.P., 1930.

- George Waldemar. *Juan Gris: Peintres nouveaux*, Paris, Gallimard, 1931.
- Heinrich Wölfflin. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Calpe, 1924.
- Wilhelm Worringer. *La esencia del estilo gótico*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.

IV.1.4. ARTÍCULOS DE PRENSA HASTA 1936, POR ORDEN ALFABÉTICO

- Manuel Abril. "El pintor Juan Gris", *Alfar*, La Coruña, núm. 34, nov. 1923, pp. 3-7.
- "La dama del ajedrez", *Alfar*, La Coruña, núm. 36, ene. 1924, p. 14.
- "El arte de Joaquín Sunyer", *Alfar*, La Coruña, núm.48, mar. 1925, p. 15-21.
- "Barradas el uruguayo", *Alfar*, La Coruña, núm. 49, abr. 1925, p. 16-20.
- "La Exposición en el Palacio del Retiro (I)", *Heraldo de Madrid*, 9-VI-1925.
- "La Exposición en el Palacio del Retiro (II)", *Heraldo de Madrid*, 16-VI-1925.
- "Réplica a unas observaciones. Carta de D. Manuel Abril a D. Juan de Echevarría", *Heraldo de Madrid*, 26-VI-1925.
- "Cómo se critica a los críticos", *Heraldo de Madrid*, 4-VII-1925.
- "La crítica de arte (Sus fundamentos y su alcance)", *Alfar*, La Coruña, núm. 51, jul. 1925, pp. 8-22.
- "Un artista precoz", *Blanco y Negro*, Madrid, 17-I-1926.
- "Crónica de arte. Alberto Sánchez", *Revista de las Españas*, Madrid, núms. 63-64, nov.-dic. 1926, pp. 550-551.
- "Itinerario ideal del nuevo arte plástico", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XLII, dic. 1926, pp. 343-367.
- "Salón de Humoristas", *Revista de las Españas*, Madrid, núms. 9-10, may.-jun. 1927, pp. 312-316.
- "Juan Gris", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 12, 15-VI-1927, p. 7.
- "El franciscanismo en arte", *Revista de las Españas*, Madrid, núm. 11, jul. 1927, pp. 445-449.
- "Exposición Daniel Vázquez Díaz", *Revista de las Españas*, Madrid, núm. 12, ag. 1927, pp. 534-535.
- "Exposiciones varias", *Revista de las Españas*, Madrid, núm. 19, mar. 1928, pp. 90-93.

"El arte moderno y los católicos", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 31, 1-IV-1928, p. 6.

"Los carteles literarios de 'Gecé'", *Revista de las Españas*, Madrid, núms. 20-21, abr.-may. 1928, pp. 175-180.

"El busto de Cervantes", *Revista de las Españas*, Madrid, núms. 22-23, jun.-jul. 1928, pp. 284-290.

"María Mallo", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. LXI, jul. 1928, pp. 80-95.

"Benjamín Palencia", *Revista de las Españas*, Madrid, núms. 28-29, nov.-dic. 1928, pp. 594-600.

"Artistas españoles en París", *Revista de las Españas*, Madrid, núms. 32-33, mar.-abr. 1929, pp. 106-110.

"El Salón de Otoño", *Revista de las Españas*, Madrid, núms. 39-40, nov.-dic. 1929, pp. 418-422.

"Crónica de arte", *Revista de las Españas*, Madrid, núm. 43, mar. 1930, pp. 133-136.

"Crónica de arte", *Revista de las Españas*, Madrid, núm. 45, may. 1930, pp. 243-246.

"El paisaje misterioso y evidente de nosotros mismos", *Blanco y Negro*, Madrid, 6-VII-1930.

"La Exposición Nacional de Bellas Artes", *Revista de las Españas*, Madrid, núm. 47, jul. 1930, pp. 358-363.

"Ángeles, santos... y demonios", *Blanco y Negro*, Madrid, 26-X-1930.

"Benjamín Palencia", *Blanco y Negro*, Madrid, 30-XI-1930.

"El premio Carnegie, a Picasso", *Revista de las Españas*, Madrid, núms. 50-52, oct.-dic. 1930, pp. 524-528.

"Exposición en el Círculo de Bellas Artes", *Blanco y Negro*, Madrid, 15-III-1931.

"Crónica de arte. Exposición Benjamín Palencia", *Revista de las Españas*, Madrid, núms. 55-56, mar.-abr. 1931, pp. 139-141.

"Los premios del mecenato en el Círculo de Bellas Artes", *Revista de las Españas*, Madrid, núms. 57-58, may.-jun. 1931, pp. 238-240.

"Alberto y Palencia", *Blanco y Negro*, Madrid, 7-VI-1931.

"Crónica de arte", *Revista de las Españas*, Madrid, núms. 59-60, jul.-ago. 1931, pp. 345-347.

"Exposición en San Sebastián de arte moderno", *Blanco y Negro*, Madrid, 20-IX-1931.

"San Sebastián: los noveles", *Blanco y Negro*, Madrid, 27-IX-1931.

"Crónica de arte", *Revista de las Españas*, Madrid, núms. 61-62, sept.-oct. 1931, pp. 443-446.

"Crónica de arte", *Revista de las Españas*, Madrid, núms. 63-64, nov.-dic. 1931, pp. 550-551.

"El escultor Alberto", *Blanco y Negro*, Madrid, 20-XII-1931.

"El arte y el nuevo régimen", *Hoy*, Albacete, 31-I-1932.

"Pablo Zelaya", *El Pueblo*, Valencia, 26-II-1932.

"Exposición novecentista en Valencia", *El Pueblo*, Valencia, 28-II-1932.

"Exposición novecentista en Valencia", *Blanco y Negro*, Madrid, 6-III-1932.

"Un artículo y una respuesta", *Luz*, Madrid, 26-IV-1932.

"La Exposición Nacional", *Luz*, Madrid, 19-V-1932.

"La pintura en la Exposición Nacional de Bellas Artes", *Luz*, Madrid, 1-VI-1932.

"Las medallas de Pintura en la Exposición Nacional", *Luz*, Madrid, 4-VI-1932.

"El Paraíso perdido y el arte moderno", *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, Madrid, núm. 2, sept. 1932, pp. 5-12.

"Exposición en Copenhague de los Artistas Ibéricos", *Luz*, Madrid, 13-IX-1932.

"Los de casa y los de afuera", *Luz*, Madrid, 20-IX-1932.

"La Exposición de Artistas Ibéricos", *Luz*, Madrid, 24-IX-1932.

"Una revista de arte ni antigua ni moderna", *Luz*, Madrid, 1-X-1932.

"Arte a cambio de zapatos", *Luz*, Madrid, 8-X-1932.

"Exposición de arte español en Copenhague", *Blanco y Negro*, Madrid, 16-X-1932.

"Moreno Villa", *Blanco y Negro*, Madrid, 30-X-1932.

"El Salón de Otoño, Vegue Goldoni y yo", *Luz*, Madrid, 2-XI-1932.

"Al empezar el año", *Blanco y Negro*, Madrid, 1-I-1933.

"Balance del año", *Luz*, Madrid, 2-I-1933.

"Los Ibéricos en Berlín", *Luz*, Madrid, 7-I-1933.

"Nicanor Piñole", *Luz*, Madrid, 9-II-1933.

"Exposición Ismael González de la Serna", *Luz*, Madrid, 21-II-1933.

"El hombre de la calle, intelectual", *Luz*, Madrid, 25-II-1933.

"Arturo Souto e Ismael González de la Serna", *Blanco y Negro*, Madrid, 5-III-1933.

"Barradas, Ziegler y otros", *Blanco y Negro*, Madrid, 19-III-1933.

"Le falta al arte en Madrid un salón oficial de exposiciones", *Luz*, Madrid, 1-IV-1933.

"El pintor Torres-García y sus obras", *Luz*, Madrid, 8-IV-1933.

"Exposición Torres-García", *Luz*, Madrid, 15-IV-1933.

"Arte moderno y arte sagrado", *Cruz y Raya. Revista de afirmación y negación*, Madrid, núm. 1, 15-IV-1933, pp. 133-138.

"Sobre la deshumanización del arte" *Cruz y Raya. Revista de afirmación y negación*, Madrid, núm. 2, 15-V-1933, pp. 308-317.

"Humanización y desnaturalización, o lo humano y lo demasiado humano", *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, Madrid, núm. 2, jun. 1933, pp. 20-25.

"Misiones Pedagógicas", *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, Madrid, núm. 2, jun. 1933, pp. 27-28.

"El Salón de Otoño", *Blanco y Negro*, Madrid, 1-X-1933.

"Más sobre el Salón de Otoño", *Blanco y Negro*, Madrid, 8-X-1933.

"El arte en Otoño de un mundo", *Blanco y Negro*, Madrid, 15-X-1933.

"El dibujante Carlos Tejada vuelve a España", *Blanco y Negro*, Madrid, 18-II-1934.

"A D. Salvador de Madariaga", *Luz*, Madrid, 24-III-1934.

"La Exposición Nacional de Bellas Artes y la exposición infantil de obras bellas", *Blanco y Negro*, Madrid, 27-V-1934.

"La Exposición Nacional, ¿vuelve al pasado?", *Blanco y Negro*, Madrid, 17-VI-1934.

"Maroto y sus escuelas de acción artística. Seis años de acción artística en América (1927-1934)", *Gaceta de Arte, Tenerife*, núm. 27, jun. 1934, p.3.

"Artes Plásticas: la Escuela Artística de Maroto en Cuba", *Revista de las Españas*, Madrid, núm. 83, ag. 1934, pp. 294-295.

"El viaje incógnito de Picasso en España", *Blanco y Negro*, Madrid, 23-IX-1934.

"Otoño en primavera", *Blanco y Negro*, Madrid, 28-IV-1935.

"La Feria del Dibujo", *Blanco y Negro*, Madrid, 26-V-1935.

"Los salones de entretiempo", *Blanco y Negro*, Madrid, 27-X-1935.

"Mariano Rodríguez Orgaz, arquitecto y explorador", *Blanco y Negro*, Madrid, 12-I-1936.

"Exposición de arte español en París", *Blanco y Negro*, Madrid, 23-II-1936.

"La Exposición de arte español en París y el prestigio de España", *Blanco y Negro*, Madrid, 1-III-1936.

"Cuatro novedades artísticas", *Blanco y Negro*, Madrid, 15-III-1936.

"Exposiciones y juicios", *Blanco y Negro*, Madrid, 29-III-1936.

"Miscelánea artística", *Blanco y Negro*, Madrid, 10-V-1936.

"Paisajes y esculturas", *Blanco y Negro*, Madrid, 15-V-1936.

"En ADLAN", *Blanco y Negro*, Madrid, 21-VI-1936.

"Liquidación de temporada", *Blanco y Negro*, Madrid, 5-VII-1936.

"Concursos nacionales y Exposición Nacional de Bellas Artes", *Blanco y Negro*, Madrid, 12-VII-1936.

"En el Retiro, obras a centenares; en el estudio de Macho, una obra sola", *Blanco y Negro*, Madrid, 19-VII-1936.

"El arte de hacerse rico", *Santo y Seña*, Madrid, 5-X-1941.

"La Exposición Nacional de Bellas Artes (I)", *Santo y Seña*, Madrid, 5-XI-1941.

"La Exposición Nacional de Bellas Artes (II)", *Santo y Seña*, Madrid, 20-XI-1941.

"La Exposición Nacional de Bellas Artes (III)", *Santo y Seña*, Madrid, 24-XII-1941.

"También el arte es política", *Arriba*, Madrid, 25-III-1942.

"El papá y les enfants terribles", *Santo y Seña*, Madrid, 30-VII-1942.

"Sobre teoría del arte (I)", *Santo y Seña*, Madrid, 31-VIII-1942.

"Sobre teoría del arte (II)", *Santo y Seña*, Madrid, 30-IX-1942.

"Volcánica aparición de la escultura española", *Arriba*, Madrid, 21-I-1943 (Artículo póstumo).

- Manuel Abril et al. "Manifiesto de la Sociedad de Artistas Españoles", *Heraldo de Madrid, La Voz e Informaciones*, 31-III-1925; *El Debate, La Época y La Libertad*, 1-IV-1925; *ABC y El Sol*, 2-IV-1925.

"Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *Alfar, La Coruña*, núm. 51, jul. 1925, p. 2.
- Mario Aguilar. "Una vez más, la política española sufre la preocupación catalana", *La Nación*, Buenos Aires, 9-VII-1925.
- Emiliano M. Aguilera. "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Socialista*, Madrid, 27-V-1932.

"La Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Socialista*, Madrid, 9-VI-1932.

"Pablo Picasso", *El Socialista*, Madrid, 23-II-1936.

"Picasso en su exposición", *El Socialista*, Madrid, 13-III-1936.
- Francisco Alcántara. "La vida artística. La aventura artístico-industrial de Gabriel García Maroto", *El Pueblo Manchego*, 23-I-1922.

"Se inaugura la Exposición de Bellas Artes", *El Sol*, Madrid, 30-V-1924.

"La Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Sol*, Madrid, 31-V-1924.

"El 'Tesoro' de Asorey", *El Sol*, Madrid, 4-VI-1924.

"La Exposición Nacional. La escultura", *El Sol*, Madrid, 7-VI-1924.

"La Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Sol*, Madrid, 11-VI-1924.

"La primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *El Sol*, Madrid, 29-V-1925.

"Exposición de Artistas Ibéricos (II)", *El Sol*, Madrid, 31-V-1925.

"Cristóbal Ruiz en la Exposición de Artistas Ibéricos (III)", *El Sol*, Madrid, 6-VI-1925.

"Obras en la Exposición de Artistas Ibéricos (IV)", *El Sol*, Madrid, 12-VI-1925.

"Los Artistas Ibéricos", *El Sol*, Madrid, 11-VII-1924.

"Los Artistas Ibéricos", *El Sol*, Madrid, 14-VII-1924.

"Barradas en la Exposición de Artistas Ibéricos", *El Sol*, Madrid, 16-VII-1925.

"Los dibujos de Gabriel García Maroto en el Salón Nancy", *El Pueblo Manchego*, 3-XI-1925.

- "El Arte Catalán Moderno en el Salón del Círculo", *El Sol*, Madrid, 22-I-1926.
- "María Mallo en la Revista de Occidente", *El Sol*, Madrid, 13-VI-1928.
- M. Alcántara Gusart. "El año artístico de 1932", *El Día Gráfico*, Barcelona, 5-I-1933.
 - François-Paul Alibert. "Une visite à Jean-Dominique Ingres", *Nouvelle Revue Française*, Paris, núm. 62, 1-II-1914.
 - José Luis Almunia. "La llamada pintura novecentista en Valencia. II Exposición de la Agrupación de Artistas Ibéricos", *Semana Gráfica*, Valencia, 5-III-1932.
 - Dámaso Alonso. "Claridad y belleza de las Soledades", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 9, 1-V-1927, p. 2.
 - Alvar. "Acontecimiento artístico en Berlín. Los 'Artistas Ibéricos', Picasso, Gris y Manolo", *Heraldo de Madrid*, 29-XI-1932.
 - "Inauguración de la Exposición de pintura española", *Heraldo de Madrid*, 26-XII-1932.
 - Luis Álvarez de Santullano. "Cossío y las Misiones Pedagógicas", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, núm. 908, 31-XII-1935, pp. 304-307.
 - Julio Álvarez del Vayo. "La Exposición de Artistas Ibéricos", *La Nación*, Buenos Aires, 5-VII-1925.
 - Enrique de Angulo. "La Exposición Picasso en Barcelona, acontecimiento de arte", *El Debate*, Barcelona, 16-II-1936.
 - Guillaume Apollinaire. "L'Esprit nouveau et les poètes", *Mercure de France*, Paris, núm. CXXXI, 16-XI-1918.
 - Telesforo de Aranzadi. "¿Soy yo típico?", *Hermes. Revista del País Vasco*, Bilbao, núm. 68, feb. 1921, pp. 97-102.
 - Luis Araquistáin. "El arte y la biología", *La Voz*, Madrid, 16-IV-1925.
 - "La crítica y el genio", *La Voz*, Madrid, 21-IV-1925.
 - César María Arconada. "Hacia un superrealismo musical", *Alfar*, La Coruña, núm. 47, feb. 1925, pp. 22-28.
 - "Quince años de literatura española", *Octubre*, Madrid, VI-VII-1933.
 - Azorín. "Superrealismo", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. LXXVII, dic. 1929, pp. 145-157.
 - José Antonio Balbontín. "Pensamiento y acción", *Post-Guerra*, Madrid, núm. 1, 25-VI-1927, pp. 4-5.
 - Adolf Behne. "La Escuela de la Asociación General de Obreros Alemanes en Bernau: arquitecto Hannes Meyer", *Arquitectura*, Madrid, núm. 112, ag. 1928, pp. 254-263.
 - Federico Beltrán Masses. "Arte y democracia", *ABC*, Madrid, 20-II-1936.

- Luis Benavente. "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, Madrid, 21-V-1932.
- Rafael Benet. "Salvador Dalí", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 27-XI-1925.
- "Salvador Dalí", *Gaseta de les Arts*, Barcelona, núm. 41, 15-I-1926.
- "Política artística separada", *Mirador*, Barcelona, 28-IV-1932.
- "El nom d'art català", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 28-VIII-1932.
- "Una gran Exposició. Corot", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 1-III-1936.
- José Bergamín. "Mirar y pasar", *Índice. Revista de definición y concordia*, Madrid, núm. 4, abr. 1922, pp. IX-XI.
- "Clasicismo", *Horizonte*, Madrid, núm. 3, 15-XII-1922, s.p.
- "Nominalismo suprarrealista", *Alfar*, La Coruña, núm. 50, may. 1925, p. 3.
- "El pensamiento hermético de las artes", *Cruz y Raya, revista de afirmación y negación*, Madrid, núm. 1, 15-IV-1933, pp. 43-66.
- "Ni más ni menos que pintura", *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, Madrid, núm. 2, jun. 1933, pp. 2-7.
- Bermúdez Cañete. "Exposición en París de Arte Moderno Español", *El Debate*, Madrid, 13-II-1936.
- Fernando Bertrán. "El arte y los cuadros de Ramón Pichot", *La Correspondencia de España*, Madrid, 2-VI-1923.
- Richard Biedrzyński. "Arte joven español", *Deutsche Zeitung*, Berlin, 20-XII-1932.
- José Blanco Coris. "Exposición Pichot", *Heraldo de Madrid*, 24-V-1923.
- J. Bort-Vela. "Novecentistas", *El Pueblo*, Valencia, 9-III-1932.
- Just Cabot. "Un mal servei a Picasso", *Mirador*, Barcelona, 23-I-1936.
- Francisco del Campo Aguilar. "José Francés y El Año Artístico", *Diario de Albacete*, 18-VI-1925.
- Carles Capdevila. "L'art modern català a la col·lecció Plandiura", *Gaseta de les Arts*, Barcelona, X-1928, pp. 26-40.
- Carlo Carrà. "Parlatta su Giotto", *La Voce*, Firenze, 31-III-1916.
- Luis de Cartagena. "Fragmentos de 'La Fuente de la Vida', para el monumento a Ramón y Cajal, obra de Victorio Macho", *ABC*, Madrid, núm. extr. de fin. junio 1925.

- "Crepúsculo, cuadro de Valentín de Zubiaurre", *ABC*, Madrid, 2-VIII-1925.
- "Flores en la hierba, cuadro de Florencio Vidal", *ABC*, Madrid, 21-II-1926.
- Julio J. Casal. "El pintor Gabriel García Maroto", *Alfar*, La Coruña, núm. 33, oct. 1923, p. 13.
 - Jean Cassou. "L'art espagnol contemporain", *L'Intransigéant*, Paris, 14-II-1936.
 - "L'art espagnol contemporain au Jeu de Paume", *L'Humanité*, Paris, 8-III-1936.
 - Roberto Castrovido. "Exposición juvenil", *El Progreso*, Barcelona, 23-VI-1925.
 - "El arte de hacer retratos", *La Voz*, Madrid, 2-IX-1925.
 - "De arte", *El Progreso*, Barcelona, 5-IX-1925.
 - "La Exposición de Arte Catalán", *El Progreso*, Barcelona, 28-I-1926.
 - Juan Chabás. "El valor lírico en la pintura de Gregorio Prieto", *Alfar*, La Coruña, núm. 54, nov. 1925, pp. 25-29.
 - Francisco Cimadevilla. "Crónica de Madrid", *Vértice*, Barcelona, núm. 1, 15-VII-1925.
 - Pierre du Colombier. "Les Espagnols au Jeu de Paume", *Le Courrier des Arts*, Paris, 27-II-1936.
 - Criado y Romero. "Picasso en Madrid", *Heraldo de Madrid*, 6-III-1936.
 - Justo de la Cueva. "La Exposición Nacional", *Informaciones*, Madrid, 10-VI-1932.
 - Salvador Dalí. "Els meus quadros del Saló de Tardor", *L'Amic de les Arts*, Sitges, núm. 18, 30-IX-1927, p. 100.
 - "Els 7 davant 'El Centaure'. Per al 'Meeting de Sitges'", *L'Amic de les Arts*, Sitges, núm. 25, 31-V-1928, p. 6.
 - Daranas. "Apertura de la Exposición de Arte Español Contemporáneo", *ABC*, Madrid, 12-II-1936.
 - José María Delarme. "La Exposición de Artistas Ibéricos", *Informaciones*, Madrid, 2-VI-1925.
 - "La Exposición de Artistas Ibéricos (II)", *Informaciones*, Madrid, 3-VI-1925.
 - "La Exposición de Artistas Ibéricos (III)", *Informaciones*, Madrid, 16-VI-1925.
 - "El Salón de Artistas Ibéricos (IV)", *Informaciones*, Madrid, 19-VI-1925.
 - "El Salón de Artistas Ibéricos (VI)", *Informaciones*, Madrid, 24-VI-1925.

"La Exposición de Artistas Ibéricos", *Informaciones*, Madrid, 30-VI-1925.

- André Dézarrois. "La peinture espagnole contemporaine au Musée Jeu de Paume", *Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, févr. 1936.

- José Díaz Fernández. "Acerca del arte nuevo", *Post-Guerra*, Madrid, núm. 4, 25-IX-1927, pp. 6-8.

"Poder profético del arte", *Nueva España. Semanario político y social*, Madrid, núm. 26, 11-XII-1930, pp. 18-19.

"Formas plásticas y formas sociales", *Nueva España. Semanario político y social*, Madrid, núm. 29, 9-I-1931, pp. 7-8.

- Gerardo Diego. "Devoción y meditación de Juan Gris", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. L, ag. 1927, pp. 160-180.
- Enrique Díez-Canedo. "Tópicos. Escuela de poesía", *Índice, Revista de definición y concordia*, Madrid, núm. 2, ag. 1921, p. XXI.
- Rafael Doménech. "Exposición Nacional de Bellas Artes", *ABC*, Madrid, 1-VI-1924.

"Exposición Nacional de Bellas Artes", *ABC*, Madrid, 18-VI-1924.

"Exposición Nacional de Bellas Artes", *ABC*, Madrid, 27-VI-1924.

"El año artístico", *ABC*, Madrid, 22-I-1926.

"Exposiciones de arte", *ABC*, Madrid, 28-I-1926.

"Exposición Nacional de Bellas Artes", *ABC*, Madrid, 7-V-1926.

- Adolph Donath. "Los nuevos españoles en la galería Flechtheim", *Berliner Tageblatt*, Berlín, 19-XII-1932.
- Eugenio D'Ors. "Néstor, noucentista", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 20-V-1919.

"Glosario. Salón de Madrid", *Hermes. Revista del País Vasco*, Bilbao, núm. 62, 30-IV-1920, pp. 461-467.

"Bodegones asépticos", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. V, nov. 1923, pp. 145-162.

"La Exposición de Bellas Artes", *ABC*, Madrid, 31-V-1924.

"La Exposición de Artistas Ibéricos", *ABC*, Madrid, 3-VI-1925.

"Marjan Paszkiewicz", *ABC*, Madrid, 20-VI-1925.

"Pablo Picasso", *ABC*, Madrid, 5-III-1926.

"Cómo se visita hoy los museos", *ABC*, Madrid, 3-VI-1926.

"Obras nuevas, no maneras nuevas", *ABC*, Madrid, 23-VII-1926.

"El proyecto de Luis Plandiura y la actual Exposición de arte catalán", *ABC*, Madrid, 16-II-1926.

"Cómo se visita hoy los museos", *ABC*, Madrid, 3-VI-1926.

"Italia vuelve", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 81, 1-V-1930, p. 8.

- Juan de Echevarría. "A propósito del Salón de Artistas Ibéricos", *Heraldo de Madrid*, 23-VI-1925 y 2-VII-1925.

"Cómo se critica a los pintores", *Heraldo de Madrid*, 10-VII-1925.

"La auténtica vanguardia", *Crisol*, Madrid, 18-IV-1931.

- Juan de la Encina (seud. de Ricardo Gutiérrez Abascal).

"Exposición Maeztu", *España, Semanario de la vida nacional*, Madrid, núm. 14, 30-IV-1915, p. 7.

"La Exposición Nacional de Bellas Artes", *España, Semanario de la vida nacional*, Madrid, núm. 16, 14-V-1915, pp. 6-7.

"Ignacio Zuloaga", *España, Semanario de la vida nacional*, Madrid, núm. 26, 22-VII-1915, pp. 5-6.

"Las tendencias del arte español contemporáneo", *Hermes, Revista del País Vasco*, Bilbao, núm. 6, jun. 1917, pp. 369-372.

"Isidro Nonell", *España, Semanario de la vida nacional*, Madrid, núm. 128, 5-VII-1917, pp. 10-12.

"Los pintores polacos", *España, Semanario de la vida nacional*, Madrid, núm. 159, 25-IV-1918, pp. 12-13.

"La Exposición de Oñate", *Hermes, Revista del País Vasco*, Bilbao, núm. 24, 30-IV-1918, pp. 113-114.

"Ferdinand Hodler", *España, Semanario de la vida nacional*, Madrid, núm. 169, 4-VII-1918, pp. 10-11.

"El Museo de Bilbao", *Hermes, Revista del País Vasco*, Bilbao, núm. 25, jul. 1918, pp. 133-134.

"Courbet", *España, Semanario de la vida nacional*, Madrid, núm. 198, 23-I-1919, pp. 10-11.

"Ingres", *España, Semanario de la vida nacional*, Madrid, núm. 206, 20-III-1919, pp. 11-12.

"La Exposición Internacional de Bilbao", *España, Semanario de la vida nacional*, Madrid, núm. 214, 15-V-1919, pp. 11-12.

"Notas sobre la Exposición de Bilbao", *España, Semanario de la vida nacional*, Madrid, núm. 232, 18-IX-1919, pp. 12-13.

"Delacroix", *España, Semanario de la vida nacional*, Madrid, núm. 207, 27-III-1920, pp. 11-12.

"Los maestros del arte moderno", *España, Semanario de la vida nacional*, Madrid, núm. 290, 20-XI-1920, pp. 13-14.

"La nota del Salón de Otoño", *La Voz*, Madrid, 6-XI-1922.

"Las posiciones modernas", *La Voz*, Madrid, 28-XI-1922.

"La nueva generación artística", *La Voz*, Madrid, 26-I-1923.

"Un mecenas catalán", *La Voz*, Madrid, 1-II-1923.

"Una carta y una idea", *La Voz*, Madrid, 24-II-1923.

"De carta a un pintor", *La Voz*, Madrid, 28-II-1923.

"Hay que crear el Salón de Independientes", *La Voz*, Madrid, 7-III-1923.

"La nueva crítica de arte", *La Voz*, Madrid, 28-III-1923.

"Exposición Pichot", *La Voz*, Madrid, 2-VI-1923.

"Inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Voz*, Madrid, 29-V-1924.

"Comentarios sueltos", *La Voz*, Madrid, 3-VI-1924.

"Nuevos comentarios sueltos", *La Voz*, Madrid, 6-VI-1924.

"Comentarios sueltos", *La Voz*, Madrid, 11-VI-1924.

"Polémicas artísticas", *La Voz*, Madrid, 2-IV-1925.

"La función de la crítica", *La Voz*, Madrid, 2-IV-1925.

"En torno a las Exposiciones", *La Voz*, Madrid, 25-IV-1925.

"Abril y su conferencia", *La Voz*, Madrid, 27-IV-1925.

"El Salón de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 27-V-1925.

"Los Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 29-V-1925.

"Victorio Macho", *La Voz*, Madrid, 3-VI-1925.

"Salón de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 9-VI-1925.

"Salón de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 16-VI-1925.

"Del Salón de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 18-VI-1925.

"El Salón de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 20-VI-1925.

"Salón de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 23-VI-1925.

- "Los Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 25-VI-1925.
- "Salón de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 29-VI-1925.
- "Los Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 2-VII-1925.
- "Los Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 4-VII-1925.
- "Síntomas y enseñanzas", *La Voz*, Madrid, 8-VII-1925.
- "El clásico humorista Bagaría", *La Voz*, Madrid, 10-VII-1925.
- "Un Museo moderno", *La Voz*, Madrid, 18-VIII-1925.
- "La Exposición de París", *La Voz*, Madrid, 17-X-1925.
- "La Exposición de París", *La Voz*, Madrid, 21-X-1925.
- "A un pintor catalán (I)", *La Voz*, Madrid, 3-II-1926.
- "A un pintor catalán (II)", *La Voz*, Madrid, 8-II-1926.
- "A un pintor catalán (III)", *La Voz*, Madrid, 10-II-1926.
- "Alberto el panadero", *La Voz*, Madrid, 16-II-1926.
- "Política de Bellas Artes", *El Sol*, Madrid, 16-V-1931.
- "Los museos de la República", *El Sol*, Madrid, 20-V-1931.
- "Palabras del nuevo Director del Museo de Arte Moderno", *El Sol*, Madrid, 2-VIII-1931.
- "La crisis del arte", *El Sol*, Madrid, 12-IX-1931.
- "Crisis y renovación", *El Sol*, Madrid, 17-IX-1931.
- "Las Exposiciones Nacionales", *El Sol*, Madrid, 27-IX-1931.
- "La Exposición Nacional", *El Sol*, Madrid, 21-V-1932.
- "Comentarios picassistas", *El Sol*, Madrid, 17-III-1936.
- José Escofet. "Barcelona y Madrid", *La Vanguardia*, Barcelona, 9-VI-1923.
- Antonio Espina. "La Exposición del Ateneo", *España. Semanario de la vida nacional*, Madrid, núm. 343, 23-XII-1922, p. 12.
- "Escultura y escultores", *España. Semanario de la vida nacional*, Madrid, núm. 371, 26-V-1923, pp. 6-7.
- "El paisaje en la pintura moderna", *Alfar*, La Coruña, núm. 53, oct. 1925, pp. 3-7.
- "Lirismo nórdico y alegría mural", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 4, 15-II-1927, p. 5.
- "Almada Negreiros", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 13, 1-VII-1927, p. 5.

"Exposición Maroto", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 14, 15-VII-1927, p. 5.

"Solana", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 22, 15-XI-1927, p. 5.

"El ingenio en función plástica (Obras de Moreno Villa)", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 25, 1-I-1928, p. 5.

"Los carteles de 'Gecé'", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 26, 15-I-1928, p. 5.

"Arte 'Nova Novorum'. Maruja Mallo", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 36, 15-VI-1928, p. 1.

"Gregorio Prieto", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 37, 1-VII-1928, p. 5.

- E. Estévez-Ortega. "¿Pero 'esto' es Picasso?", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, mar. 1936, s.p.
- S. Fernández. "Se representará a Calderón en París. Una exposición de pintores españoles de los siglos XIX y XX", *El Debate*, Madrid, 13-XI-1935.
- Carlos Fernández Cuenca. "La Exposición de Artistas Ibéricos (I)", *La Época*, Madrid, 6-VI-1925.
- Juan Ferragut. "Ultraismo, iberismo, cretinismo", *Nuevo Mundo*, Madrid, 19-VI-1925.
- Ángel Ferrant. "El Estado y las Artes plásticas: Diseño de una configuración escolar", *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, Madrid, núm. 1, sept. 1932, pp. 13-19.

"Els objectes, l'escultura i l'amistat", *La Publicitat*, Barcelona, 23-XI-1932.

"Resplendor y proyección de los dibujos infantiles", *A.C.*, Barcelona, núm. 10, 2º semestre 1933.

"Ferrant hace a Maroto la presentación de España", *Gaceta de Arte*, Tenerife, núm. 27, jun. 1934, p. 3.
- Gil Fillol. "Comentarios previos a la Exposición", *Ahora*, Madrid, 22-V-1932.

"Exposición Nacional de Bellas Artes", *Ahora*, Madrid, 1-VI-1932.

"La pintura sintética de Ismael González de la Serna", *Ahora*, Madrid, 16-III-1933.

"Gregorio Prieto en Grecia", *El Eco de Valdepeñas*, 20-IX-1934.
- Joaquim Folch i Torres. "L'adquisició de la Col·lecció Plandiura per als Museus de la Ciutat", *La Publicitat*, Barcelona, 10-VII-1932.
- François Fosca. "L'Espagne au Jeu de Paume", *Courrier des Arts*, Paris, 13-II-1936.

- José Francés. "El concurso Plandiura", *La Esfera*, Madrid, 17-II-1923.
 - "El arte optimista de Ramón Pichot", *La Esfera*, Madrid, 26-V-1923.
 - "Arte joven", *Nuevo Mundo*, Madrid, 22-I-1926.
 - "Una Exposición de artistas catalanes", *La Esfera*, Madrid, 6-II-1926.
 - "El Concurso Nacional de Escultura. Ángel Ferrant", *Nuevo Mundo*, Madrid, 5-XI-1926.
 - "Los Artistas Ibéricos", *Año Artístico 1925-1926*, Barcelona, Lux, 1928, pp. 128-130.
 - "Exposición Sánchez y Lahuerta", *Nuevo Mundo*, Madrid, 7-IV-1933.
 - "El arte moderno y el misticismo cristiano", *Nuevo Mundo*, Madrid, 14-IV-1933.
 - "Torres-García o la integridad artística", *Nuevo Mundo*, Madrid, 12-V-1933.
 - "Salón de Otoño", *Nuevo Mundo*, Madrid, 3-XI-1933.
 - "El arte y el pueblo. En la agonía de un régimen. A qué sirven, de qué viven y qué es lo que esperan los pintores y escultores de España", *Claridad*, Madrid, 8-VII-1936.
- Luis de Galinsoga. "La revolucionaria Sociedad de Artistas Ibéricos", *Las Provincias*, Valencia, 3-VI-1925.
 - "La consagración póstuma de Ramón Pichot", *Blanco y Negro*, Madrid, 21-VI-1925.
- Antonio García Bellido. "Los nuevos pintores españoles. La Exposición del Botánico", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 55, 1-IV-1929, pp. 1 y 5.
- Federico García Lorca. "Oda a Salvador Dalí", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XXXIV, abr. 1926, pp. 52-58.
- Gabriel García Maroto. "Color y ritmo", *Índice. Revista de definición y concordia*, Madrid, núm. 1, jul. 1921, p. XIII.
 - "Carta a Juan de la Encina", *La Voz*, Madrid, 24-II-1923.
 - "Los artistas que lloran", *La Voz*, Madrid, 28-XI-1925.
 - "Crítica de pintor", *Heraldo de Madrid*, 20-I-1926.
 - "El arte de hoy", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 2, 15-I-1927, p. 5.
 - "Juan de la Encina. Crítico de arte, conservador y reconstructor: el alguacil alguacilado", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 22, 15-XI-1927, pp. 1-2.
- Fernando García Mercadal. "La nueva arquitectura", *Arquitectura*, Madrid, núm. 54, X-1923, pp. 335-337.

- Sebastià Gasch. "Salvador Dalí", *Ciutat, Barcelona*, febr. 1927.
 - "Salvador Dalí", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 14, 15-VII-1927, p. 5.
 - "¡Guerra a l'avantguardisme!", *L'Amic de les Arts*, Sitges, núm. 17, 31-VIII-1927, p. 12.
 - "La moderna pintura francesa. Del cubismo al surrealismo", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm.20, 15-X-1927, p. 5.
 - "Veritable sentit de l'avantguardisme", *L'Amic de les Arts*, Sitges, núm. 25, 31-V-1928, p. 6.
 - "Joan Miró", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 39, 1-VIII-1928, p. 5.
 - "El realismo de la pintura nueva", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 49, 1-I-1929, p. 7.
 - "Dos pintores valencianos", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 53, 1-III-1929, p. 7.
 - "Superrealismo", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 67, 1-X-1929, p. 3.
 - "Ya vuelven los bárbaros, madre", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 84, 15-VI-1930, p. 9.
 - "La querelle de l'art vivant", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 86, 15-VII-1930, p. 9.
- Vicens Genovés Amorós. "Els noucentistes de Valencia", *Mirador*, Barcelona, 31-III-1932.
- Félix Ghéon. "Les Expositions", *Nouvelle Revue Française*, Paris, núm. 64, 1-IV-1914, pp. 7-33.
- Gil Bel. "Exposición de Acín en el Rincón de Goya", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 84, 15-VI-1930, p. 8.
- Ernesto Giménez Caballero. "Itinerarios jóvenes de España. Guillermo de Torre", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 44, 15-X-1928, p. 7.
 - "Sbert en Madrid. Alocución universitaria", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 77, 1-III-1930, p. 1.
 - "¿Qué es la vanguardia?", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 83, 31-VI-1930, p. 1.
 - "El Robinsón entre sus amigos los salvajes ibéricos (I)", *Robinsón Literario de España (o la República de las Letras)*, núm. 3, *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 117, 1-XI-1931, pp. 13-15.
 - "El Robinsón entre sus amigos los salvajes ibéricos (II)", *Robinsón Literario de España (o la República de las Letras)*, núm. 4, *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 119, 1-XII-1931, pp. 13-14.
- Enrique Gómez Carrillo. "El superrealismo no ha muerto...", *ABC*, Madrid, 28-IV-1926.

- Ricardo Gómez de Ortega. "El 'nuevo arte' y sus preceptistas", *El Debate*, Madrid, 10-VII-1925.
- Ramón Gómez de la Serna. "El alma de Almada", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 13, 1-VII-1927, p. 1.

"La genial pintora Ángeles Santos, incomunicada en un sanatorio", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 79, 1-IV-1930, pp. 1-2.

"Norah Borges", *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, núm. 1, sept. 1932, pp. 20-21.

"Contornos. Gutiérrez Solana", *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, núm. 2, jun. 1933, pp. 16-17.
- M. González Fernández. "Volvamos a lo humano", *Post-Guerra*, Madrid, núm. 10, 1-V-1928, pp. 17-18.
- César González Ruano. "Cuatro pintores tratados en literatura: Ponce de León, Cobo Barquera, Serny y Martín Durbán", *Informaciones*, Madrid, 29-V-1932.
- Juan Gris. "De las posibilidades de la pintura", *Alfar*, La Coruña, núm. 43, sept. 1924, pp. 24-30.

"Réponse à l'enquête chez les cubistes", *Bulletin de la Vie Artistique*, Paris, núm. 6, ene. 1925, pp. 15-17.
- Jacques Guenne. "L'Art Espagnol", *L'Art Vivant*, Paris, mars 1936.
- Guermantes. "Choses de Espagne", *Le Figaro*, Paris, 14-II-1936.
- Juan Gutiérrez Gili. "Ateneillo-Hospitalet", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 5, 1-III-1927, p. 5.
- Luis Huidobro. "A propósito de la Exposición de Bellas Artes", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, jun.-jul. 1932, pp. 27-29.

"El Arte y el Estado. Por el prestigio de la estética", *El Imparcial*, Madrid, 19-I-1933.
- José Iribarne. "Vanguardismo", *El Imparcial*, Madrid, 1-I-1933.
- Benjamín Jarnés. "Pentagrama", *Alfar*, La Coruña, núm. 43, sept. 1924, pp. 13-14.

"Antena y semáforo", *Alfar*, La Coruña, núm. 54, nov. 1925, pp. 19-21.

"Los ángeles de Norah Borges", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 7, 1-IV-1927, p. 2.

"La pintura de Francisco Bores", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 21, 1-XI-1927, p. 5.

"El Almanaque de Maroto", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 25, 1-I-1928, p. 7.

"Muerte de Rafael Barradas", *Revista de Occidente*, Madrid, t. XXVII, en.-mar. 1929, pp. 389-391.

- Juan Ramón Jiménez. "Al sol de hoy", *Índice, Revista de definición y concordia*, Madrid, núm. 3, sept. 1921, p. XIX.
 "Ritmo alegre y feliz de este Benjamín...", Benjamín Palencia. *Niños*, núm. 5 de la Biblioteca de *Índice*, sept. 1923, pp. 10-12.
- Fernando Jiménez-Placer. "Primera Exposición de Picasso en Madrid", *El Debate*, Madrid, 11-III-1936.
- Josep Maria Junoy. "Les Exposicions", *Bella Terra*, Barcelona, Nadal-Reis 1925-1926, núm. XIV, pp. 116-117.
- Kusenberg. "Arte español nuevo", *Die Weltkunst*, Berlín, 1-I-1933.
- Luis Lacasa. "El camouflage en la arquitectura", *Arquitectura*, Madrid, núm. 37, may. 1922, pp. 196-198.
 "Arquitectura impopular", *Arquitectura*, Madrid, núm. 129, ene. 1930, pp. 9-12.
- Silvio Lago (seud. de José Francés). "Cuatro pintores modernos", *La Esfera*, Madrid, 27-I-1923.
 "Juan de Echevarría", *La Esfera*, Madrid, 21-IV-1923.
 "Carlos Sáenz de Tejada", *La Esfera*, Madrid, 28-III-1925.
 "La Pintura en la Exposición Nacional de Bellas Artes", *Nuevo Mundo*, Madrid, 27-V-1932.
- Jacques de Laprade. "J.G. Solana", *Beaux-Arts*, Paris, 10-IV-1936.
- Antonio Las Heras. "Picasso, pintor español", *Informaciones*, Madrid, 10-III-1936.
- Julián Laynez. "La Exposición de Arte Español Contemporáneo", *La Época*, Madrid, 3-III-1936.
- Federico Leal. "La Exposición de Artistas Ibéricos", *El Universo*, Madrid, 9-VI-1925.
 "El arte catalán moderno", *El Universo*, Madrid, 26-I-1926.
- Luis León. "Los artistas ibéricos", *Gaceta de Catalunya*, Barcelona, 21-VI-1925.
- Antonio Lezama. "Exposición de Artistas Ibéricos", *La Libertad*, Madrid, 5-VI-1925.
 "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Libertad*, Madrid, 29-VI-1932.
- André Lhote. "Première visite au Louvre", *Nouvelle Revue Française*, Paris, núm. 72, 1-IX-1919, pp. 523-532.
 "Le Salon d'Automne", *Nouvelle Revue Française*, Paris, núm. 76, 1-X-1920, pp. 140-147.
 "L'Exposition de peinture hollandaise aux Tuileries", *Nouvelle Revue Française*, Paris, núm. 93, 1-VI-1921, pp. 746-752.

- "Visión actual del artista", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 85, 1-VII-1930, p. 11.
- José López Prudencio. "Lo pasado y lo presente", *ABC*, Madrid, 11-IX-1925.
 - José López Rubio. "Piruetas de crítica", *Buen Humor*, Madrid, 28-VI-1925.
 - Francisco Lucientes. "El ruidoso 'jazz' artístico del Botánico. ¡¡Hurra la vanguardia!!", *Heraldo de Madrid*, 22-III-1929.

"Se inaugura en París la Exposición de Arte Español Contemporáneo", *Ya*, Madrid, 12-II-1936.
 - Francesc Macià. "Una nota del President de la Generalitat sobre la Col·leció Plandiura", *L'Opinió*, Barcelona, 16-VI-1932.
 - Ramiro de Maeztu. "Homenaje a Regoyos. El clasicismo en el arte", *Hermes, Revista del País Vasco*, Bilbao, núm. 71, may. 1921, pp. 333-341.
 - Maruja Mallo. "El artista contra el crítico", *Claridad*, Madrid, núm. 41, 23-V-1936.
 - José Manaut Nogues. "Una pretendida 'Manifestación de Arte Novecentista'", *El Mercantil Valenciano*, Valencia, 24-II-1932.
 - José María Marañón. "Exposición Nacional de Bellas Artes", *Heraldo de Madrid*, 30-V-1932.

"Los Artistas Ibéricos", *Heraldo de Madrid*, 22-IX-1932.

"La Sociedad de Artistas Ibéricos. Exposición de Ismael González de la Serna", *Heraldo de Madrid*, 16-III-1933.

"Picasso", *Heraldo de Madrid*, 9-III-1936.
 - Antonio Marichalar. "Oscilaciones. Virar", *Horizonte*, Madrid, núm. 4, ene. 1923, s.p.

"Crítica de arquitectura: El derecho de enfrentarse", *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, Madrid, núm. I, sept. 1932, p. 29.
 - Alfredo Marquerie. "Acerca del arte nuevo", *Post-Guerra*, Madrid, núm. 5, 25-X-1927, p. 7.
 - Eduardo Marquina. "La obra póstuma de Ramón Pichot", *La Voz*, Madrid, 20-V-1925.

"Acotaciones sobre la muerte de Barradas", *El Imparcial*, Madrid, 3-III-1929.
 - Rafael Marquina. "Una exposició interessant", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 10-VI-1925.

"Sugestiones y comentarios", *Heraldo de Madrid*, 26-I-1926.

"Una Exposició interessant", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 23, 24, 26, 27, 29 y 31-I-1926.

"El arte catalán moderno", *Heraldo de Madrid*, 29-I-1926.

"Por el arte y sin paraguas", *El Liberal*, Madrid, 1-VI-1932.

- Adolfo Marsillach. "Tierra de artistas. Debemos empezar por conocernos y respetarnos", *El Imparcial*, Madrid, 4-II-1926.
- Pablo F. Martín. "Sugestiones", *Post-Guerra*, Madrid, núm. 3, 25-VIII-1927, p. 15.
- Francisco Mateos. "Exposición de los artistas catalanes", *El Socialista*, Madrid, 20-I-1926.

"El escultor Alberto", *El Socialista*, Madrid, 26-II-1926.

"Museos, ¿para qué?", *La Tierra*, Madrid, 10-VI-1931.

"¿Arte? ¿Política?", *La Tierra*, Madrid, 15-VIII-1931.

"El pintor escritor contesta", *La Tierra*, Madrid, 21-VIII-1931.

"Un monumento a la República", *La Tierra*, Madrid, 31-VIII-1931.

"Fin de la pintura burguesa", *La Tierra*, Madrid, 10-IX-1931.

"Charla a los pintores. El Realismo", *La Tierra*, Madrid, 15-IX-1931.

"Dos párrafos de un discurso de Azaña", *La Tierra*, Madrid, 22-IX-1931.

"Reformas que sean reformas. A Juan de la Encina", *La Tierra*, Madrid, 29-IX-1931.

"Hablemos de Pablo Picasso", *La Tierra*, Madrid, 9-X-1931.

"Dos exposiciones", *La Tierra*, Madrid, 14-X-1931.

"Las riquezas de la Iglesia y su custodia", *La Tierra*, Madrid, 19-X-1931.

"Los altos cargos responsables", *La Tierra*, Madrid, 28-X-1931.

"Los osos de Emiliano Barral", *La Tierra*, Madrid, 30-X-1931.

"Los frescos de Luis Quintanilla", *La Tierra*, Madrid, 10-XI-1931.

"La Exposición de pintura y escultura nueva en el Ateneo", *La Tierra*, Madrid, 19-XI-1931.

"¿Un arte proletario? Aclaremos", *La Tierra*, Madrid, 25-XI-1931.

"Jiménez Caballero y la Conquista del Estado", *La Tierra*, Madrid, 7-XII-1931.

"Esculturas populares de Alberto en el Ateneo", *La Tierra*, Madrid, 10-XII-1931.

"El arte y la revolución", *La Tierra*, Madrid, 16-XII-1931.

"Las sinceras pinturas de Isaías Díaz", *La Tierra*, Madrid, 22-XII-1931.

"El arte español joven desconoce su raza", *La Tierra*, Madrid, 27-I-1932.

"Los señoritos, Miguel Ángel y el comunismo", *La Tierra*, Madrid, 18-II-1932.

"Arte para Snob = Snob", *La Tierra*, Madrid, 23-II-1932.

- Maydagan. "Picasso y el arte de masas", *Mundo Obrero*, Madrid, 25-III-1936.

- Francisco Melgar. "Se inaugura en París la Exposición de Arte Español Contemporáneo", *Ahora*, Madrid, 12-II-1936.

- Antonio Méndez Casal. "Gregorio Prieto", *Blanco y Negro*, Madrid, 20-VII-1924.

"Lo más saliente del arte en España durante 1924", *ABC*, Madrid, 1-I-1925.

"En el Círculo de Bellas Artes. Cataluña y su arte contemporáneo", *Blanco y Negro*, Madrid, 7-II-1926.

- Franz Meunier. "Arte español moderno en la galería Flechtheim", *Germania*, Berlín, 18-I-1933.

- Jesús Molina. "Arte español contemporáneo", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, abr. 1936.

- Lluís Montanyà. "Superrealismo", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 28, 15-II-1928, p. 5.

- Juan Miranda. "Informaciones y noticias de arte", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, jun. 1936, c.p.

- José Moreno Villa. "Tras la morfología de Rubens", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XXI, mar. 1925, pp. 333-350.

"La jerga profesional", *El Sol*, Madrid, 12-VI-1925.

"La Exposición de Artistas Ibéricos", *El Liberal*, Bilbao, 12-VI-1925.

"La Exposición de Artistas Ibéricos", *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 12-VI-1925.

"Nuevos artistas. La primera exposición de Artistas Ibéricos", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XXV, jul. 1925, pp. 80-91.

"En vez de vinagre, yodo", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 57, 1-V-1929, p. 5.

- Arturo Morí. "Artistas Ibéricos", *El Progreso*, Barcelona, 5-VI-1925.

"Algunos artistas ibéricos", *El Progreso*, Barcelona, 9-VI-1925.

"La Exposición de Arte Catalán", *El Progreso*, Barcelona, 28-I-1926.

- Pedro Murlane Michelena. "Arte proletario", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 42, 15-IX-1928, p. 1.

- Pablo Neruda. "El escultor Alberto", *El Sol*, Madrid, 14-V-1936.

- Alfonso Olivares. "Arte", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 6, 15-III-1927, p. 5.

- Luis Oraa. "Benjamín Palencia, intérprete de la raza", *El Pueblo Manchego*, 16-VII-1921, Supl. ilustr.

- José Ortega y Gasset. "Bajo el arco en ruinas", *El Imparcial*, Madrid, 13-VI-1917.

"Sobre el punto de vista en las artes", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. VII, febr. 1924, pp. 129-160.

"El arte en presente y en pretérito", *El Sol*, Madrid, 27-VI-1925.

"El error Berenguer", *El Sol*, Madrid, 15-XI-1930.

"Apatía artística", *El espectador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1961, pp. 471-481.

- José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala y Gregorio Marañón. "Manifiesto de la Agrupación al Servicio de la República", *El Sol*, Madrid, 10-II-1931.

- Ortega Lisson. "Varios pintores jóvenes opinan sobre los pintores clásicos", *Actualidades*, Madrid, 11-XI-1932.

- Max Osborn. "Joven arte español", *Vossische Zeitung*, Berlín, 18-XII-1932.

- Benjamín Palencia. "Giotto, raíz viva de la pintura", *Cruz y Raya. Revista de afirmación y negación*, Madrid, núm. 19, oct. 1934, pp. 9-24.

- Marjan Paszkiewicz. "25F", *Horizonte*, Madrid, núm. 2, 30-XI-1922, s.p. y núm. 3, 15-XII-1922, s.p.

"La superficie intacta", *Alfar*, La Coruña, núm. 37, febr. 1924, pp. 9-10.

"Xenius Cicerone", *Alfar*, La Coruña, núm. 38, mar. 1924, pp. 3-4.

"El valor plástico y la representación", *Alfar*, La Coruña, núm. 41, jun.-jul. 1924, pp. 20-21.

"Sobre los límites de la crítica pictórica", *Alfar*, La Coruña, núm. 44, nov. 1924, pp. 3-7.

"Reflexiones sobre la pintura nueva", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XXVII, sept. 1925, pp. 302-316.

"Valoraciones. La construcción sólo puede ser elemento pictórico como engarce del color y la línea", *Heraldo de Madrid*, 26-I-1926.

- Valentín de Pedro. "El escultor Alberto. Un hijo del pueblo, panadero y artista como Gorki", *Informaciones*, Madrid, 12-VI-1925.
- Manuel Pedroso. "Una invitación a la Sociedad de Artistas Ibéricos", *Heraldo de Madrid*, 12-IX-1925.
- Pedro Perdomo Acedo. "Gráficos ritmos de un poema del Atlántico", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XIV, ag. 1924, pp. 248-254.
- Darío Pérez. "Los dogmatismos estéticos", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 31-I-1926.
- Ramón Pérez de Ayala. "Actualidad artística en España. Ramón Pichot", *Revista de Bellas Artes*, Madrid, núm. 19, mayo 1923, pp. 25-27.
- Luis Pérez Bueno. "Lezcano y Pichot", *El Liberal*, Madrid, 26-V-1923.

"El Salón de Artistas Ibéricos", *El Liberal*, Madrid, 3-VII-1925.

"Exposición de Arte Catalán Moderno", *El Liberal*, Madrid, 17-I-1926.

"Exposición de Arte Catalán Moderno", *El Liberal*, Madrid, 26-I-1926.

"Exposición de Arte Catalán Moderno", *El Liberal*, Madrid, 27-I-1926.

"Exposición Picasso", *El Liberal*, Madrid, 12-III-1936.
- Miguel Pérez Ferrero. "Lo vivo y lo pintado (Anotaciones a los cuadros 'fuera de concurso' de Ponce de León)", *La Gaceta Literaria*, núm. 92, 15-X-1930, p. 8.

"Sobre la revista Arte", *Heraldo de Madrid*, 15-IX-1932.
- Guillermo Perrín. "Exposición de Ramón Pichot en Bellas Artes", *Informaciones*, Madrid, 4-VI-1923.
- Pierre Picon. "La revolución superreal", *Alfar*, La Coruña, núm. 52, sept. 1925, pp. 9-12.
- Gustavo Pittaluga. "Exposición Néstor", *Informaciones*, Madrid, 1-IV-1924.
- Luis Plandiura. "Sr. D. Juan de la Encina", *La Voz*, Madrid, 7-III-1923.
- Francisco Pompey. "Pintores manchegos. Gabriel García Maroto", *El Pueblo Manchego*, 29-IV-1919.
- Francesc Pujols. "Características de la pintura catalana", *Heraldo de Madrid*, 29 y 30-I-1926, 2 y 3-II-1926.

- Ramón Pulido. "Inauguración de la Exposición de Artistas Ibéricos", *La Correspondencia de España y del extranjero*, Madrid, 28-V-1925.

"El escultor José Capuz en la Exposición de Artistas Ibéricos", *La Correspondencia de España y del extranjero*, Madrid, 19-VI-1925.
- Josep Fr. Ráfols. "Salvador Dalí", *D'ací i d'allà*, Barcelona, núm. 97, ene. 1926, p. 399.
- Enrique Ramírez Ángel. "El arte de Victorio Macho. El sepulcro del poeta Tomás Morales", *Blanco y Negro*, Madrid, 28-VI-1925.
- Josep Renau. "Fundamentaciones de la crisis actual del Arte", *Orto. Revista de documentación social*, Valencia, núm. 1, mar. 1932, pp. 41-44.
- René-Jean. "L'art espanyol contemporain au Jeu de Paume", *Le Temps*, Paris, 14-II-1936.
- Cipriano Rivas Cherif. "Dos preguntas a Tolstoi", *La Internacional*, Madrid, 27-VIII-1920.

"Divagaciones de un aprendiz de cicerone. Venus y un marinero", *Heraldo de Madrid*, 21-I-1926.
- Ramón Rivas y Llanos. "Exposición de Artistas Ibéricos", *La Prensa*, Madrid, 29-VI-1925.

"Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (II)", *La Prensa*, Madrid, 8-VII-1925.
- Joaquín Rodríguez de Gortázar. "En San Sebastián. Una Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 91, 1-X-1930, p. 13.
- Gustavo Rodríguez Lafora. "La interpretación de los sueños", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XVI, oct. 1924, pp. 161-165.
- Claude Roger-Marx. "L'Art Espagnol Contemporain au Musée Jeu de Paume", *Le Jour*, Paris, 15-II-1936.
- Cándido Rouco. "La Exposición de Artistas Ibéricos", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, jul. 1925, pp. 8-9.
- E. Ruiz Vernacci. "Rosario de Velasco", *El Sol*, Madrid, 8-IV-1936.

"Gregorio Prieto", *El Sol*, Madrid, 26-VI-1936.
- Modest Sabaté. "Una visita a l'exposició d'art espanyol contemporaneo del Museu Jeu de Paume", *L'Instant*, Barcelona, 3-III-1936.
- Joan Sacs (seud. de Feliu Elías). "Croniques catalanes", *Revista de Catalunya*, Barcelona, núm. 21, mar. 1926.

"El 'Plà Ferrant' i l'Escola de Belles Arts", *La Publicitat*, Barcelona, 9-XI-1932.

"Com es fa un artista?", *La Publicitat*, Barcelona, 23-XI-1932.

- "Miscel.lània d'Art modern", *La Publicitat*, Barcelona, 8-IV-1936.
- José María Salaverría. "El artista de la imaginación", *ABC*, Madrid, 2-IV-1925.
 - "Arte nuevo", *La Vanguardia*, Barcelona, 17-VI-1925.
 - "Iberismo e hispanismo", *Nuevo Mundo*, Madrid, 3-VII-1925.
 - "Exposición Zubiaurre en Oslo", *El Castellano*, Toledo, 30-III-1932.
 - Adolfo Salazar. "De Ingres a Picasso", *Índice, revista de definición y concordia*, Madrid, núm. 2, ag. 1921, p. XV.
 - J. San Germán Ocaña. "Victorio Macho en la Exposición de Artistas Ibéricos", *La Correspondencia de España y del extranjero*, Madrid, 5-VI-1925.
 - Alberto Sánchez. "El Arte como superación personal", *Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura*, Madrid, enero 1933, y *CNT*, Madrid, 7-II-1933.
 - Ángel Sánchez Rivero. "Exposiciones", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XIX, ene. 1925, pp. 110-116.
 - J. Ramón Santeiro. "Maruja Mallo", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 105, 1-V-1931, pp. 8.
 - Carles Sentís. "Sota l'esguarda de París... S'ha clos l'Exposició de l'Art Espanol Contemporaneo", *L'Instant*, Barcelona, 8-IV-1936.
 - Gustav Stolze. "La extravagante generación de arte español en Berlín", *Berliner Lokalanzeiger*, Berlín, 22-XII-1932.
 - Javier Tassara. "El Arte. La Exposición española en Oslo (Noruega)", *Metrópolis*, Madrid, núm. 9, jul. 1931.
 - Tériade (seudónimo de Efstratios Elefteriades). "Los nuevos pintores", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 9, 1-V-1927, p. 5.
 - "Los jóvenes pintores españoles en París. Francisco Bores", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 15, 1-VIII-1927, p. 5.
 - Guillermo de Torre. "Manifiesto Vertical Ultraísta", supl. a la revista *Grecia*, Madrid, núm. 50, 1920, s.p.
 - "Pablo Picasso", *Reflector. Arte, Literatura, Crítica*, Madrid, núm. 1, 1-XII-1920, pp. 11-12.
 - "Proyecciones. Más en torno a Apollinaire", *Ronsel. Revista de Galicia-Lugo*, Lugo, núm. 3, jul. 1924, p. 5.
 - "Neodadaísmo y superrealismo", *Plural*, Madrid, núm. 1, ene. 1925, pp. 3-7.
 - "La Nueva España 1930", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 9, 1-V-1927, p. 4.

"Manías de los escritores. Las de Eugenio D'Ors", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 10, 15-V-1927, p. 1.

"Adiós a Barradas", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 58, 15-V-1929, p. 5.

"¿Qué es la vanguardia?", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 94, 15-XI-1930, p. 3.

"La nueva pintura argentina", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 95, 1-XII-1930, pp. 1 y 8.

"La pintura de Torres-García", *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, Madrid, núm. 1, sept. 1932, pp. 26-28.

"El salón al fondo del lago o la obra de Dalí", *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, Madrid, núm. 2, jun. 1933, pp. 8-15.

"Publicaciones de arte", *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, Madrid, núm. 2, jun. 1933, pp. 29-30.

"Carta de Madrid. Vejamen del Salón de Otoño", *Gaceta de Arte*, Tenerife, núm. 21, nov. 1933, pp. 1-2.

"Maroto en Madrid", *Gaceta de Arte*, Tenerife, núm. 27, jun. 1934, p. 3.

"Realismo y superrealismo", *El Sol*, Madrid, 8-III-1936.

"Anales de los Artistas Ibéricos", *El Sol*, Madrid, 27-V-1936.

- Vanderpyl. "Les Espagnols au Peu de Paume", *Le Nouvel Parisien*, Paris, 7-III-1936.

- Louis Vauxcelles. "L'art espagnol contemporain au Musée du Jeu de Paume", *Excelsior*, Paris, 13-II-1936.

- Ángel Vegue y Goldoni. "La Sociedad de Artistas Ibéricos", *El Imparcial*, Madrid, 28-V-1925.

"Inauguración de la Exposición de Artistas Ibéricos", *El Imparcial*, Madrid, 29-V-1925.

"Conferencia de Juan de la Encina", *El Imparcial*, Madrid, 9-VI-1925.

"El Salón de Artistas Ibéricos", *El Castellano*, Toledo, 3-VII-1925.

"Artistas Ibéricos. El primer Salón", *El Imparcial*, Madrid, 5-VII-1925.

"El Salón de Artistas Ibéricos", *El Castellano*, Toledo, 9-VII-1925.

"El Salón de Artistas Ibéricos. Los escultores", *El Castellano*, Toledo, 16-VII-1925.

"El Arte Catalán Moderno. Las nuevas tendencias", *El Imparcial*, Madrid, 29-I-1926.

"Exposición Picasso en el Centro de la Construcción (I)", *La Voz*, Madrid, 9-III-1936.

"La Exposición Picasso (II)", *La Voz*, Madrid, 13-III-1936.

- Fernando Vela. "El suprarrealismo", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. XVIII, dic. 1924, pp. 428-434.
- Norberto Velázquez. "Exposición española en París", *El Diario Español*, Madrid, 6-III-1936.
- Sixto Villalba. "El Salón de Independientes", *El Día de Cuenca*, 10-XII-1929.
- Maurice de Waleffe. "Devant l'Exposition du Jeu de Paume. Les deux Espagnes", *Paris-Soir*, 14-II-1936.
- B.E. Werner. "La joven España", *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Berlín, 17-XII-1932.
- Eduardo Westerdahl. "El escultor Alberto", *Gaceta de Arte*, Tenerife, núm. 30, sept. 1934, p. 1.
- Wolff. "Inauguración de una Exposición de arte español", *La Vanguardia*, Barcelona, 20-XII-1932.
- Marius de Zayas. "Picasso speaks", *The Arts*, N.Y., may. 1923, pp. 315-326.
- Christian Zervos. "Juan Gris et l'inquiétude d'aujourd'hui", *Cahiers d'Art*, Paris, núm. 10, 1926, pp. 269-274.

1917

- "Nuestros propósitos", *El Sol*, Madrid, 1-XII-1917.

1921

- "Arte moderno en París", *Hermes, Revista del País Vasco*, Bilbao, núm. 70, abr. 1921, pp. 307-308.

1923

- "Exposición Pichot", *La Época*, Madrid, 22-V-1923.
- "Exposición Ramón Pichot", *ABC*, Madrid, 23-V-1923.
- "Exposición de Ramón Pichot en Bellas Artes", *El Debate*, Madrid, 1-VI-1923.

1924

- "Inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes", *ABC*, Madrid, 30-V-1924.
- "Se inaugura la Exposición de Bellas Artes", *El Sol*, Madrid, 30-V-1924.
- "Organización internacional de arte", *El Sol*, Madrid, 31-V-1924.
- "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *ABC*, Madrid, 18-VI-1924.
- "L'Exposició de Belles Arts de Madrid", *Gaseta de les Arts*, Barcelona, núm. 4, 1-VII-1924.

1925

- "Ramón Pitxot", *Gaseta de les Arts*, Barcelona, núm. 21, 15-III-1925.
- "Ortega y Bagaría", *La Lucha*, Cuenca, 15-III-1925.
- "El pintor Ramón Pichot", *Heraldo de Madrid*, 21-V-1925.
- "Propósitos de El Heraldo. Las Exposiciones de Arte", *Heraldo de Madrid*, 23-V-1925.
- "Hoy ha sido inaugurada la Exposición de Artistas Ibéricos", *La Voz*, Madrid, 28-V-1925.
- "Inauguración del Salón de Artistas Ibéricos", *Heraldo de Madrid*, 28-V-1925.
- "Primera Exposición de Artistas Ibéricos", *El Debate*, Madrid,

28-V-1925.

- "Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *La Publicitat*, Barcelona, 28-V-1925.
- "La Sociedad de Artistas Ibéricos", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 28-V-1925.
- "Exposición de pintura y escultura. La Sociedad de Artistas Ibéricos", *El Imparcial*, Madrid, 29-V-1925.
- "Exposición de Artistas Ibéricos", *Informaciones*, Madrid, 29-V-1925.
- "La Exposición de Artistas Ibéricos", *El Socialista*, Madrid, 30-V-1925.
- "Exposición de Artistas Ibéricos", *Heraldo de Madrid*, 5-VI-1925.
- "Conferencia de 'Juan de la Encina'", *El Sol*, Madrid, 7-VI-1925.
- "Conferencia de Juan de la Encina en la Exposición Ibérica", *Informaciones*, Madrid, 8-VI-1925.
- "Una conferencia de 'Juan de la Encina'. El arte en la actualidad", *La Voz*, Madrid, 8-VI-1925.
- "Conferencia de Juan de la Encina en el Salón de Artistas Ibéricos", *La Época*, Madrid, 9-VI-1925.
- "Exposición de Artistas Ibéricos. Conferencia de Juan de la Encina", *El Imparcial*, Madrid, 9-VI-1925.
- "Comida en honor de Juan de la Encina", *El Imparcial*, Madrid, 10-VI-1925.
- "Sociedad de Artistas Ibéricos. Conferencia de Marjan Paszkiewicz", *La Correspondencia de España y del extranjero*, Madrid, 11-VI-1925.
- "Problemas formales de la pintura contemporánea", *La Correspondencia de España y del extranjero*, Madrid, 13-VI-1925.
- "Conferencias. El sr. Paszkiewicz en la Exposición del Retiro", *Informaciones*, Madrid, 13-VI-1925.
- "Exposición de Artistas Ibéricos", *Buen Humor*, Madrid, 14-VI-1925.
- "Ausencia lamentable", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14-VI-1925.
- "Homenaje a Juan de la Encina. Discurso de Ortega y contestación de nuestro compañero", *La Voz*, Madrid, 15-VI-1925.
- "Conferencia de Manuel Abril", *El Imparcial*, Madrid, 19-VI-1925.
- "Exposición de Artistas Ibéricos", *Buen Humor*, Madrid, 21-VI-1925.
- "Conferencia de Manuel Abril", *La Época*, Madrid, 24-VI-1925.
- "Conferencia de Manuel Abril", *El Socialista*, Madrid, 24-VI-1925.
- "En el Retiro se celebra la Exposición de Artistas Ibéricos", *Nuevo Mundo*, Madrid, 26-VI-1925.

- "Conferencia de Gabriel García Maroto", *El Sol*, Madrid, 26-VI-1925.
- "La Exposición de Artistas Ibéricos", *El Debate*, Madrid, 26-VI-1925.
- "Sociedad de Artistas Ibéricos", *El Debate*, Madrid, 4-VII-1925.
- "Conferencia de Roberto Fernández Balbuena", *El Socialista*, Madrid, 6-VII-1925.
- "El modernismo en la pintura", *Gaceta de Catalunya*, Barcelona, 12-VII-1925.
- "Alberto, escultor", *El Castellano*, Toledo, 18-VII-1925.
- "Courrier d'art", *Le Courrier Catalan. Gazette d'information bimensuelle*, Paris, 1-VIII-1925.
- "Un document sensacional", *Clà i Català*, Barcelona, núm. 2, 18-IX-1925.
- "Exposició Salvador Dalí", *La Publicitat*, Barcelona, 20-XI-1925.

1926

- "El arte español durante el año 1925", *ABC*, Madrid, 1-I-1926.
- "Exposición de arte de 'Heraldo'. El arte catalán moderno", *Heraldo de Madrid*, 2-I-1926.
- "Se ha inaugurado la Exposición de arte catalán moderno", *Heraldo de Madrid*, 16-I-1926.
- "Esta tarde se inaugura la Exposición de EL HERALDO", *El Liberal*, Madrid, 16-I-1926.
- "Exposición de Arte Catalán Moderno", *Diario de Barcelona*, 17-I-1926.
- "El Arte Catalán Moderno en el Círculo", *El Sol*, Madrid, 17-I-1926.
- "Exposición de Arte Catalán Moderno", *El Socialista*, Madrid, 18-I-1926.
- "Se ha inaugurado una Exposición", *El Mundo*, Madrid, 18-I-1926.
- "Iniciativas de 'Heraldo de Madrid'. Exposición de arte catalán moderno", *Heraldo de Madrid*, 18-I-1926.
- "L'Exposició d'art català a Madrid", *La Publicitat*, Barcelona, 19-I-1926.
- "Exposiciones artísticas de 'Heraldo de Madrid'. El Arte catalán moderno", *Heraldo de Madrid*, 19-I-1926.
- "Comentaris a l'Exposició d'art català a Madrid", *La Publicitat*, Barcelona, 20-I-1926.
- "La vida en la corte", *El Día Gráfico*, Barcelona, 21-I-1926.

- "Exposiciones artísticas de 'Heraldo de Madrid'. Los grandes acontecimientos en la Exposición de arte catalán", *Heraldo de Madrid*, 25-I-1926.
- "La exposición de Bellas Artes", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 26-I-1926.
- "Exposición artística de Heraldo de Madrid. Un buen suceso de cultura", *Heraldo de Madrid*, 29-I-1926.
- "El arte catalán en Madrid", *Diario de Barcelona*, 30-I-1926.
- "La conferencia de Francisco Pujols escandalizó a los académicos", *La Noche*, Barcelona, 1-II-1926.
- "Ortega y Gasset clausura con un bellissimo discurso la Exposición de Arte Catalán Moderno", *Heraldo de Madrid*, 1-II-1926.
- "La Exposición de Arte Catalán. Sesión de clausura", *El Imparcial*, Madrid, 2-II-1926.
- "La clausura de la Exposición de pintura catalana", *La Noche*, Barcelona, 2-II-1926.
- "El que passa. Espanya endins", *Catalunya social*, Barcelona, 6-II-1926.
- "Discurso pronunciado por D. José Ortega y Gasset en el acto de clausura", *Heraldo de Madrid*, 9-II-1926.
- "Coincidències", *Art Novell*, Barcelona, núm. 26, febr. 1926.
- "Les Expositions", *D'ací i d'allà*, Barcelona, mar. 1926.
- "Exposición Nacional de Bellas Artes en los Palacios de El Retiro", *ABC*, Madrid, 7-V-1926.

1927

- "Post-Guerra", *Post-Guerra*, Madrid, núm. 1, 25-VI-1927, p. 1.

1928

- "Encuesta sobre la nueva arquitectura", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 32, 15-IV-1928, pp. 1-8.

1930

- "Se van acercando los tiempos...", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 75, 1-II-1930, p. 1.
- "Genard Lahuerta y Pedro Sánchez", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 79, 1-IV-1930, p. 8.
- "Despertar", *Cierzo. Letras-Arte-Política*, Zaragoza, núm. 1, 13-IV-1930, p. 1.

- "Segundo Salón de Independientes", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 92, 15-X-1930, p. 9.

1931

- "Manifiesto dirigido a la opinión pública y a los poderes oficiales", *La Tierra*, Madrid, 29-IV-1931.
- "Sociedad de Artistas Ibéricos", *El Sol*, Madrid, 2-V-1931.
- "Declaraciones del Ministro de Instrucción Pública, D. Marcelino Domingo", *El Sol*, Madrid, 20-V-1931.
- "Palabras del nuevo Director del Museo de Arte Moderno, Juan de la Encina", *El Sol*, Madrid, 2-VIII-1931.
- "Confidencias de Guillermo de Torre sobre España", *La Gaceta Literaria*, núm. 112, 15-VIII-1931, p. 8.
- "Esta tarde se inaugura la Exposición de Artistas Ibéricos en el Kursaal", *La Voz de Guipuzcoa*, San Sebastián, 15-IX-1931.
- "Sociedad de Artistas Ibéricos", *La Voz de Guipuzcoa*, San Sebastián, 16-IX-1931.
- "La Exposición de Pintura y Escultura fue inaugurada ayer", *El Pueblo Vasco*, San Sebastián, 16-IX-1931.
- "Conferencia de Abril", *La Voz de Guipuzcoa*, San Sebastián, 18-IX-1931.
- "Giménez Caballero en la Exposición de Artistas Ibéricos", *El Pueblo Vasco*, San Sebastián, 2-X-1931.
- "Conferencia cavernícola. Giménez Caballero, el 'Robinsón', habló a un grupo de salvajes ibéricos", *La Voz de Guipuzcoa*, San Sebastián, 2-X-1931.
- "Hoy se clausura la Exposición de Artistas Ibérico", *La Voz de Guipuzcoa*, San Sebastián, 4-X-1931.

1932

- "Manifestación de arte novecentista", *El Pueblo*, Valencia, 9-II-1932.
- "Ateneo Mercantil. Manifestación de arte novecentista", *El Pueblo*, Valencia, 14-II-1932.
- "Exposición de arte novecentista en el Ateneo Mercantil", *Las Provincias*, Valencia, 17-II-1932.
- "Conferencia de Juan Chabás", *El Pueblo*, Valencia, 18-II-1932.
- "Conferencia de Manuel Abril", *El Pueblo*, Valencia, 21-II-1932.
- "Manifestación de arte novecentista", *El Pueblo*, Valencia, 3-III-1932.

- "Manifestación de arte novecentista", *El Pueblo*, Valencia, 6-III-1932.
- "Misiones pedagógicas", *Vanguardia*, Toledo, 3-IV-1932.
- "Una reforma plausible. El Jurado de las Exposiciones Nacionales", *Luz*, Madrid, 27-IV-1932.
- "Los artistas visitan al ministro de Instrucción", *Luz*, Madrid, 28-IV-1932.
- "Esta mañana, a las doce, se ha verificado la reapertura del Museo Nacional de Arte Moderno", *Heraldo de Madrid*, 14-V-1932.
- "El Presidente de la República inaugura las nuevas salas del Museo de Arte Moderno y de la Biblioteca Nacional", *El Sol*, Madrid, 15-V-1932.
- "Exposición Benjamín Palencia", *La Opinión*, Cuenca, 18-V-1932.
- "La Barraca", *Vanguardia*, Albacete, 8-VII-1932.
- "El caso de la Colección Plandiura", *El Diluvio*, Barcelona, 19-VII-1932.
- "Una representación plena del arte pictórico español", *Dagens Nyheder*, Copenhague, 7-IX-1932.
- "La Exposición española", *Berlingske Tidende*, Copenhague, 9-IX-1932.
- "Arte sueco y español en Copenhague", *Friborg Amtso Aniso*, Copenhague, 10-IX-1932.
- "Doble vernisage ayer", *Berlingske Tidende*, Copenhague, 11-IX-1932.
- "Vernisage sueco-español. Modernismo del Norte y del Sur en Charlottenborg", *Social Demokraten*, Copenhague, 11-IX-1932.
- "Ni una sola Carmen", *Dagens Nyheder*, Copenhague, 11-IX-1932.
- "Exposición sueca y española", *B.T.*, Copenhague, 12-IX-1932.
- "Nuestro saludo y nuestros propósitos", *Arte.Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, Madrid, núm. 1, sept. 1932, pp. 2-4.
- "La famosa carta de Picasso", *Arte.Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, Madrid, núm. 1, sept. 1932, pp. 22-25.
- "Una revista de arte", *Mirador*, Barcelona, 22-IX-1932.
- "La Exposición de Artistas Ibéricos", *Luz*, Madrid, 24-IX-1932.
- "Los Artistas Ibéricos y su revista", *El Socialista*, Madrid, 4-X-1932.
- "El 'Plá Ferrant'. Els alumnes de l'Escola de Belles Arts", *La Publicitat*, Barcelona, 16-XI-1932.
- "La Exposición de los Ibéricos en la Galería Flechtheim", *Gaceta de Arte*, Tenerife, núm. 11, dic. 1932, p. 2.
- "Nuevo arte español", *Berliner Tageblatt*, Berlín, 18-XII-1932.

- "Picasso en el Lützowufer", *Berliner Lokalanzeiger*, Berlín, 19-XII-1932.
- "Arte Español Moderno en Flechtheim", *Vorwärts*, Berlín, 20-XII-1932.
- "Guillermo de Torre en Berlín", *Luz*, Madrid, 23-XII-1932.
- "Nuevo arte español", *Volkszeitung*, 25-XII-1932.
- "Los artistas ibéricos en Berlín", *El Sol*, Madrid, 27-XII-1932.

1933

- "Varias notas de color", *El Imparcial*, Madrid, 6-I-1933.
- "El pueblo y el arte", *El Mundo*, Madrid, 16-I-1933.
- "Lloances de la crítica a una exposició d'art espanyol", *La Publicitat*, Barcelona, 19-I-1933.
- "Exposició de pintura hispana", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 20-I-1933.
- "L'Exposició d'art català modern a Amsterdam", *L'Opinió*, Barcelona, 20-I-1933.
- "Varias notas de color", *El Imparcial*, Madrid, 21-I-1933.
- "En el Ministerio de Estado...", *La Vanguardia*, Barcelona, 26-I-1933.
- "Exposición de Ismael González de la Serna en la Sociedad de Artistas Ibéricos", *ABC*, Madrid, 18-II-1933.
- "Exposición Ismael González de la Serna", *La Voz*, Madrid, 19-II-1933.
- "Exposición de Ismael González de la Serna", *ABC*, Madrid, 4-III-1933.
- "Exposición Torres-García", *ABC*, Madrid, 1-IV-1933.
- "Exposición Torres-García", *ABC*, Madrid, 2-IV-1933.
- "Torres-García", *El Sol*, Madrid, 11-IV-1933.
- "Exposición de arte español en París", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, may. 1933, p. 25.
- "La unión hace la fuerza. La asamblea de artistas", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, jun. 1933, pp. 2-3.

1934

- "El mito de Leviatán", *Leviatán*, Madrid, núm. 1, 1-V-1934, pp. 1-8.

1935

- "Situación y horizonte de la plástica española. Carta de 'Nueva Cultura' al escultor Alberto", *Nueva Cultura*, Valencia, núm. 2, febr. 1935, p. 4.
- "Las artes y los días", *El Sol*, Madrid, 7-V-1935.
- "Los 'stands' de los Artistas Ibéricos", *ABC*, Madrid, 11-V-1935.
- "De lo escrito a lo pintado", *ABC*, Madrid, 14-V-1935.
- "La I Feria del Dibujo", *El Sol*, Madrid, 14-V-1935.
- "Què serà l'Exposició Picasso?", *La Publicitat*, Barcelona, 13-XII-1935.
- "Los Amigos de las Artes Nuevas", *El Socialista*, Madrid, 29-XII-1935.

1936

- "Va a celebrarse en Barcelona una Exposición Picasso", *La Voz*, Madrid, 13-I-1936.
- "Exposición española en París", *El Debate*, Madrid, 21-I-1936.
- "Las artes y los días. La proclama de Adlan", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, febr. 1936.
- "Se ha inaugurado oficialmente la Exposición de arte español contemporáneo en París", *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, febr. 1936.
- "La Peinture espagnole d'aujourd'hui", *Le Mois*, Paris, févr. 1936.
- "Manifiesto de los Amigos de las Artes Nuevas (ADLAN)", *La Voz*, Madrid, 6-II-1936.
- "Conferencia acerca de 'Picasso, pintor y poeta'", *La Voz*, Madrid, 6-II-1936.
- "La Exposición de Arte Español en París", *Ya*, Madrid, 7-II-1936.
- "Les Espagnols au Jeu de Paume", *Ere Nouvelle*, Paris, 10-II-1936.
- "Se inaugura en París la Exposición de Arte Español Contemporáneo", *La Voz*, Madrid, 13-II-1936.
- "Exposición española en París", *El Sol*, Madrid, 13-II-1936.
- "En París. Exposición de Arte Español Contemporáneo", *El Sol*, Madrid, 13-II-1936.
- "Exposition d'art espagnol moderne", *Le Journal des Debats*, Paris, 13-II-1936.
- "Le vernissage de l'exposition de l'art espagnol contemporain", *Le Petit Parisien*, Paris, 13-II-1936.

- "Arte de España en Francia", *La Voz*, Madrid, 15-II-1936.
- "Picasso expone un conjunto de telas de variado estilo", *La Nación*, Buenos Aires, 17-II-1936.
- "Exposición española en París", *El Sol*, Madrid, 21-II-1936.
- "L'Art Espagnol Contemporain", *Beaux-Arts*, Paris, 21-II-1936.
- "L'Exposició d'Art Espanyol Contemporaneo", *Esplai*, Barcelona, núm. 221, 23-II-1936.
- "Selecció d'art protestada", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 23-II-1936.
- "Se restablece la Dirección General de Bellas Artes", *La Voz*, Madrid, 26-II-1936.
- "Otra vez Solana", *El Sol*, Madrid, 27-II-1936.
- "La Exposición de Arte Español Contemporáneo y la crítica francesa", *ABC*, Madrid, 27-II-1936.
- "À propos de l'Exposition d'Art Espagnol Contemporain", *Beaux-Arts*, Paris, 28-II-1936.
- "De la naturaleza al espíritu, por manuel abril", *Gaceta de Arte*, Tenerife, núm. 37, mar. 1936, pp. 80-82.
- "Mateo Hernández", *Le Mois*, Paris, mar. 1936.
- "'Straperlismo' artístico", *El Sol*, Madrid, 1-III-1936.
- "Triunfo de nuestras artes en el extranjero", *La Voz*, Madrid, 4-III-1936.
- "La Exposición de Arte Español en París", *La Voz*, Madrid, 6-III-1936.
- "El Círculo Artístico ha acordado organizar el envío colectivo de obras a la próxima Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Aurora*, Barcelona, 6-III-1936.
- "Hoy se inaugura en Madrid una Exposición del famoso pintor Ruiz Picasso", *El Liberal*, Madrid, 7-III-1936.
- "Picasso, en Madrid", *El Socialista*, Madrid, 7-III-1936.
- "M. Lebrun visita la Exposición de Arte Español", *Diario de Barcelona*, 8-III-1936.
- "Ayer fue visitada la Exposición de Arte Español Contemporáneo...", *El Debate*, Madrid, 8-III-1936.
- "La Exposición Picasso", *El Socialista*, Madrid, 8-III-1936.
- "Exposición Picasso", *ABC*, Madrid, 8-III-1936.
- "Escándalo en un sótano. Cuadros de Picasso", *Informaciones*, Madrid, 9-III-1936.
- "¡Ya está aquí!", *El Sol*, Madrid, 11-III-1936.

- "Pintores en París", *La Publicitat*, Barcelona, 17-III-1936.
- "Conferencia de Manuel Abril en la Asociación de Alumnos de Bellas Artes", *Hoja Oficial del Lunes*, Madrid, 30-III-1936.
- "Ja us hi heu fixat bé?", *El Mirador*, Barcelona, 2-IV-1936.
- "Clausura de la Exposición de arte español contemporáneo en París. Elogio de la crítica a nuestros artistas", *El Pueblo Manchego*, 15-IV-1936.

IV.2. FUENTES SECUNDARIAS

IV.2.1. LIBROS Y MONOGRAFÍAS GENERALES

- José Luis Abellán. *Los españoles vistos por sí mismos*, Madrid, Turner, 1986.

La crisis contemporánea, t. VII de Historia crítica del pensamiento español, Madrid, Círculo de Lectores, 1993.
- Rafael Alberti. *Marinero en tierra*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1925.

La arboleda perdida, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Santiago Albertí. *El republicanisme català i la Restauració monàrquica, 1875-1923*, Barcelona, Albertí, 1972.
- José Álvarez de Estrada. *Recuerdos de otros tiempos 1900-1936*, Madrid, Edit. Prensa Española, 1962.
- Joaquín Arrarás. *Memorias íntimas de Azaña*, Madrid, Ediciones Españolas, 1939.
- Max Aub. *La poesía española contemporánea*, México, Impr. Universitaria, 1947.
- Manuel Azaña. *Memorias políticas y de guerra*, Barcelona, Crítica, 1978.
- Albert Balcells. *Historia contemporánea de Cataluña*, Barcelona, Edhasa, 1983.

El nacionalismo catalán, Madrid, Biblioteca Historia 16, 1991.
- Montserrat Baras. *El partit catalanista republicà*, tesis doct. Universidad Autónoma de Barcelona, 1982.

Acció Catalana 1922-1936, Barcelona, Curial, 1984.
- Carmen Bassolas. *La ideología de los escritores. Literatura y política en La Gaceta Literaria*, Barcelona, Fontamara, 1975.
- Jean Bécarrud. *La Segunda República Española, 1931-1936, Ensayo de interpretación*, pról. de José Luis Aranguren, Madrid, Taurus, 1967.

- Jean Bécarud y Eveline López Campillo. *Los intelectuales españoles durante la Segunda República*, Madrid, Siglo XXI, 1978.
- Domènec Bellmunt. *Cinquanta anys de periodisme català, 1923-1975*, Andorra, Mirador del Pirineu, 1975.
- Schlomo Ben-Ami. *La Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Barcelona, Planeta, 1984.
- Walter Benjamin. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1980.
- Henri Bergson. *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963.
- Norbert Bilbeny. *Entre Renaixença i Noucentisme: estudis de filosofia*, Barcelona, La Magrana, 1984.
- La ideología nacionalista a Catalunya, Barcelona, Laia, 1988.
- Marta Bizcarrondo. *Araquistáin y la crisis socialista en la II República. Leviatán (1934-1936)*, Madrid, Siglo XXI, 1975.
- Vittorio Bodini. *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971.
- Howard L. Boetsch. *José Díaz Fernández y la otra generación del 27*, Madrid, Pliegos, 1985.
- Del vanguardismo al "nuevo romanticismo" a través de la obra de José Díaz Fernández, 1928-1936, tesis doct. Middlebury College, 1985.
- Carlos Bousoño. *El superrealismo poético y su simbolización*, Madrid, Gredos, 1978.
- Federico Bravo Morata. *De la Semana Trágica al Golpe de Estado*, Madrid, Fenicia, 1973.
- La proclamación de la república, Madrid, Fenicia, 1973.
- De la dictadura a la república (1930 a 1931), Madrid, Fenicia, 1973.
- Historia de la República, Madrid, Daimon, 1977.
- André Breton. *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- Josep Camps. *La Mancomunitat de Catalunya*, Barcelona, Bruguera, 1968.
- José Luis Cano. *Federico García Lorca*, Barcelona, Destino, 1962.
- La poesía de la generación del 27, Madrid, Guadarrama, 1970.
- Juan Cano Ballesta. *La poesía española, entre pureza y revolución, 1930-1936*, Madrid, Gredos, 1972.
- Raymond Carr. *España: de la Restauración a la democracia, 1875-1936*, Barcelona, Ariel, 1995.

- Jordi Cassasas Yubert. *La Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Barcelona, Anthropos, 1983.
- Francisco Caudet. *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993.
- Luis Cernuda. *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.
- Biruté Cipliauskaitė. *La soledad y la poesía española contemporánea*, Madrid, Ínsula, 1962.

El poeta y la poesía (Del romanticismo a la poesía social), Madrid, Ínsula, 1966.
- José F. Cirre. *Forma y espíritu de una lírica española (1920-1935)*, México, Gráf. Panamericana, 1950.
- Pablo Corbalán. *Poesía surrealista en España*, Madrid, Ed. del Centro, 1974.
- Félix Cucurull. *Panoràmica del nacionalisme català*, París, Edicions Catalanes de París, 1975.

Catalunya, nació sotmesa, Barcelona, La Llar del Llibre, 1983.

Catalunya republicana i autònoma, 1931-1936, Barcelona, La Magrana, 1984.
- Cristóbal Cuevas García. *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Joan B. Culla. *El republicanisme lerrouxista a Catalunya (1901-1923)*, Universitat de Barcelona, 1986.
- Joan B. Culla y A. Duarte. *La prensa republicana*, Barcelona, Diputación, 1990.
- M. Desvois. *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid, Siglo XXI, 1977.
- Lorenzo Díaz. *La radio en España, 1923-1995*, Madrid, Alianza, 1995.
- Guillermo Díaz-Plaja. *La poesía lírica española*, Barcelona, Labor, 1937.

Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo, Valencia, Los Libros De La Frontera, 1975.

Estructura y sentido del Novecentismo español, Madrid, Alianza, 1975.

Modernismo frente a 98, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- Wilhelm Dilthey. *Teoría de las concepciones del mundo*, Madrid, Revista de Occidente, 1944.
- José Esteban y Gonzalo Santonja. *Los novelistas sociales (1928-1936)*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Luis Ezcurra. *Historia de la radiodifusión española*, Madrid, Editora Nacional, 1974.

- Melchor Fernández Almagro. *Historia de la República Española, 1931-1936*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1940.
- José María Fernández Gutiérrez. *Enrique Díez Canedo, su tiempo y su obra*, Badajoz, Diputación Provincial, 1984.
- Josep Maria Figueres. *La premsa catalana*, Barcelona, Col.lecció Nissaga, núm. 9, 1989.
- Víctor Fuentes. *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.
- Francisco Fuentes Florido. *Rafael Cansinos Asséns (novelista, poeta, crítico, ensayista y tratadista)*, Madrid, Fundación Juan March, 1975.
- Vicente Gaos. *Antología del grupo poético de 1927*, Salamanca, Anaya, 1965.
- Federico García Lorca. *Cartas a mis amigos*, pról. de Sebastià Gasch, Barcelona, Cobalto, 1950.
- Romancero gitano*, Buenos Aires, Losada, 1978.
- Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, Barcelona, Ariel, 1981.
- Epistolario*, Madrid, Alianza, 1983.
- Conferencias*, Madrid, Alianza, 1984.
- Libro de poemas, 1918-1920*, Madrid, Alianza, 1984.
- Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1986.
- Antología comentada*, Madrid, Eutimio Martín, 1989.
- Francisco García Lorca. *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1980.
- Victoriano García Martí. *El Ateneo de Madrid (1835-1931)*, Madrid, Dossat, 1948.
- José García Templado. *El teatro anterior a 1939*, Madrid, Cincel, 1990.
- Gaziell. *Història de "La Vanguardia", 1884-1936*, París, Edicions Catalanes de París, 1971.
- Anthony Lee Geist. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Madrid, Guadarrama, 1980.
- Jaime Gil de Biedma. *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
- Julio Gil Pecharromán. *La Segunda República*, Madrid, Biblioteca Historia 16, 1989.
- Francisco Giner de los Ríos. *Las cien mejores poesías del destierro*, México, Signo, 1945.
- Juan Antonio González Casanova. *Elecciones en Barcelona, 1931-1936*, Madrid, Tecnos, 1969.

- Joaquín González Muela. *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*, Madrid, Ínsula, 1954.
- César González Ruano. *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Tebas, 1979.
- Alain Guy. *Historia de la filosofía española*, Barcelona, Anthropos, 1985.
- Enrique de Guzmán. 1930. *Historia de un año decisivo*, Madrid, Tebas, 1973.
- José Gutiérrez Solana. *Dos pueblos de Castilla*, Barcelona, José J. de Olañeta, 1984.
- Miguel Ángel Hernando. *La Gaceta Literaria (1927-1932). Biografía y valoración*, Universidad de Valladolid, 1974.
- David Hume. *La norma del gusto y otros ensayos*, Valencia, Teorema, 1980.
- Investigaciones sobre el conocimiento humano (1748)*, Madrid, Alianza, 1986.
- Juan Ramón Jiménez. *Españoles de tres mundos*, Buenos Aires, Losada, 1942.
- Cartas*, pról. de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1962.
- Antología poética*, edic. de Vicente Gaos, Madrid, Cátedra, 1984.
- Antonio Jiménez Millán. *Vanguardia e ideología: aproximación a la historia de las literaturas europeas de vanguardia (1900-1930)*, Universidad de Málaga, 1984.
- Antoni Jutglar. *Ideologías y clases en la España contemporánea II (1874-1931)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973.
- Claude Klein. *De los espartaquistas a la República de Weimar*, Madrid, Sarpe, 1985.
- Marie Laffranque. *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, París, Centre de Recherches Hispaniques, 1967.
- Federico García Lorca. Teatro inconcluso*, Granada, 1987.
- Roberto Lanzas. *¿Fascismo en España? Sus orígenes, su desarrollo, sus hombres*, Barcelona, Ariel, 1968.
- José Manuel López de Abiada. *José Díaz Fernández: narrador, crítico, periodista y político*, tesis doctoral Universidad Berna, 1980.
- Evelyne López Campillo. *La "Revista de Occidente" y la formación de minorías (1923-1936)*, Madrid, Taurus, 1972.
- Antonio López de Zuazo. *Catálogo de periodistas españoles del s. XX, t. 1*, Madrid, Forum Universitario Empresa, 1988.

- György Lukács. *Materiales sobre el realismo*, Barcelona, Grijalbo, 1977.
- György Lukács et al. *Polémica sobre realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Salvador de Madariaga. *Memorias (1921-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- José Carlos Mainer. *La edad de plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Miguel Martínez Cuadrado. *La burguesía conservadora (1874-1931)*, Madrid, Alianza, 1986.
- Ramón Menéndez Pidal. *Los españoles en la historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- Isidro Molas. *Lliga Catalana*, Barcelona, Edicions 62, 1972.
El sistema de partidos políticos en Cataluña, 1931-1936, Barcelona, Península, 1974.
- César Antonio Molina. *La revista "Alfar" y la prensa literaria de su época (1920-1930)*, La Coruña, Nos, 1984.
Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950), Madrid, Endymion, 1990.
- Alberto Monterde. *La poesía pura en la lírica española*, México, Impr. Universitaria, 1953.
- Cyril Brian Morris. *Surrealism and Spain (1920-1936)*, Cambridge University Press, 1972.
This loving darkness: the cinema and Spanish writers 1920-1936, Oxford University Press, 1980.
- Bernat Muniesa. *La burguesía catalana ante la Segunda República española (1931-1936)*, Barcelona, Anthropos, 1985.
- Maurice Nadeau. *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972.
- Margarita Nelken. *La condición de la mujer*, Madrid, CVS, 1975.
- Pablo Neruda. *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Manuel Ortega y Gasset. *"El Imparcial", Biografía de un gran periódico español*, Zaragoza, Librería General, 1956.
- Rafael Osuna. *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*, Valencia, Pre-textos, 1986.
Las revistas del 27, Valencia, Pre-textos, 1993.
- Javier Pérez Bazo. *Juan Chabás y su tiempo. De la poética de vanguardia a la estética del compromiso*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- Miguel Pérez Ferrero. *Tertulias y grupos literarios*, Madrid, Cultura Hispánica, 1975.

- Carles Pi i Sunyer. *La República y la guerra. Memorias de un político catalán*, México, Oasis, 1975.
- Paul Preston. *La destrucción de la democracia en España. Reacción, reforma y revolución en la Segunda República*, Madrid, Turner, 1978.
- María del Rosario Rojo Martín. *Evolución del movimiento vanguardista. Estudio basado en La Gaceta Literaria*, Madrid, Fundación Juan March, 1982.
- Mercé Rossell. *Política cultural de la Generalitat*, Barcelona, Undarius, 1977.
- Octavio Ruiz Manjón. *El Partido Republicano Radical, 1908-1936*, Madrid, Tebas, 1976.
- Antonio Ruiz Salvador. *Ateneo, Dictadura, República*, Valencia, Fernando Torres, 1977.
- Luis Sáenz de la Calzada. *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976.
- Javier Sánchez Campo. *El fascismo en la crisis de la II República española*, Madrid, CIS, 1979.
- María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz. *Historia del periodismo, 3. El s. XX*, Madrid, Alianza, 1996.
- Lluís Solà Dachs. *Un segle d'humor català*, Barcelona, Bruguera, 1973.

Història dels diaris en català, 1879-1976, Barcelona, Edhasa, 1978.
- Ferrán Soldevila. *Història de la proclamació de la Segona República a Catalunya*, Barcelona, Curial, 1977.
- Andrés Soria Olmedo. *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo, 1988.
- Ramón Tamames. *La República. La Era de Franco*, t. VII de Historia de España Alfaguara, Madrid, Alianza, 1986.
- Lucy Tandy y María Sferraza. *Giménez Caballero y La Gaceta Literaria*, Madrid, Turner, 1977.
- Josep Termes. *Los movimientos sociales en Cataluña, Valencia y Baleares*, Barcelona, Nova Terra, 1970.
- Josep Termes et alt. *Catalanisme. Història, política y cultura*, Barcelona, L'Avenç, 1986.
- Michael J. Thornton. *El nazismo (1918-1945)*, Barcelona, Orbis, 1988.
- Marcelino Tobajas. *El periodismo español. Notas para su historia*, Madrid, Forja, 1984.
- Manuel Tuñón de Lara. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos, 1973.

Historia y realidad del poder. El poder y las "élites" en el primer tercio del siglo XX, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975.

La crisis del Estado: dictadura, república, guerra (1923-1939), vol. IX de *Historia de España*, Barcelona, Labor, 1982.

El movimiento obrero en la Historia de España, Madrid, Sarpe, 1985.

- Manuel Tuñón de Lara, E. Elorza y M. Pérez Ledesma. *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*, Madrid, Edicusa, s.f.

- Miguel de Unamuno. *Andanzas y visiones españolas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

República Española y España Republicana (1931-1936), Salamanca, Almar, 1979.

- Ramón-María del Valle-Inclán. *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

- Gloria Videla. *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1963.

- VV.AA. *Alberto Jiménez Fraud (1883-1964) y la Residencia de Estudiantes (1910-1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

Antología del grupo poético de 1927, Madrid, Cátedra, 1988.

La edad de plata de la cultura española (1898-1936). Letras, Ciencia, Arte, Sociedad y Cultura, t. XXXIX de *Historia de España* dir. por Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

España y los Ballets Rusos, Granada, 1989.

El exilio español en 1939, Madrid, Taurus, 1976.

E. Giménez Caballero. Una cultura Hacista: Revolución y Tradición en la Regeneración de España, Madrid, Anthropos, núm. 84, 1988.

Grandes periodistas olvidados, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1987.

La Guerra Civil española cincuenta años después, Barcelona, Labor, 1986.

Homenatge a Barcelona (1888-1936), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987.

José Moreno Villa en el contexto del 27, Congreso Literatura Contemporánea, Barcelona, Anthropos, 1989.

200 anys de premsa diària a Catalunya, 1792-1992, Barcelona, Fundació La Caixa, 1995.

IV.2.2. LIBROS Y MONOGRAFÍAS ESPECIALIZADOS

- Manuel Abril. *Religión. Arte. Poesía*, Renuevos de Cruz y Raya, Madrid, Cruz del Sur, 1962.
- Ramón Acín (1888-1936), Diputación de Zaragoza, 1988.
- Dawn Ades. *Dadá y surrealismo*, Barcelona, Labor, 1975.
Dalí, Barcelona, Folio, 1982.
- Vicente Aguilera Cerni. *Ortega y D'Ors en la cultura artística española*, Madrid, Los Complementarios, 1966.
Panorama del nuevo arte español, Madrid, 1966.
- Joan Ainaud de Lasarte. *Eugeni d'Ors i els artistes catalans*, discurso pronunciado en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1981.
- Alberto, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1970.
- Alberto, Toledo, Ministerio de Cultura, 1980.
- Hans Joachim Albrecht. *Escultura del s. XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, Barcelona, Blume, 1981.
- Josefina Alix Trueba. *Pabellón español Exposición Internacional de París 1937*, Madrid, MNCARS, 1987.
- José Álvarez Lopera. *La política de Bienes Culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.
- Miriam Alzuri. *Juan de la Encina. De la crítica de arte: conferencias inéditas, 1928-1954*, Bilbao, Rekalde, 1993.
- Alfredo Aracil y Delfín Rodríguez. *El s. XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*, Madrid, Istmo, 1982.
- Francisco Aranda. *El Surrealismo español*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Santiago Arcediano y J. Antonio García Díez. *Carlos Sáenz de Tejada*, Vitoria, Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1993.
- H.H. Arnason. *Historia del arte moderno*, Barcelona, Daimon, 1972.
- *Art contra la Guerra*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1986.
- *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936*, Madrid, MNCARS y Bilbao, Museo de Bellas Artes, oct. 1996-mar. 1997.
- Aurelio Arteta, Bilbao, Banco de Bilbao, 1979.
- Patricia Artundo. *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*, Buenos Aires, 1994.
- Boris Arvatov. *Arte y producción*, Madrid, Eds. Alberto Corazón, 1973.

- Nicole Avant. *Étude de la Gaceta de Arte*, Paris, Faculté de Lettres, 1964.
- *L'avanguardia de l'escultura catalana*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989.
- José María Azcárate. *Panorama del arte español del s. XX*, Madrid, UNED, 1978.
- Kosme María de Barañano. *La obra pictórica de José María Ucelay, análisis biográfico y estético*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1981.
- Kosme María de Barañano, Javier González de Durana y Jon Juaristi. *Arte en el País Vasco*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Alfred H. Barr. *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1986.
- *La Barraca y su entorno teatral*, Madrid, Galería Multitud, 1975.
- *Barradas-Torres García*, Madrid, Gal. Guillermo de Osma, 1992.
- *Barradas. Exposición antológica 1890-1929*, Barcelona-Zaragoza-Madrid, 1992-1993.
- *Barradas, Figari, Torres-García*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1995.
- *Rafael Barradas y Juan Gutiérrez Gili (1916-1929)*, Madrid, Publics. de la Residencia de Estudiantes, 1996.
- Charles Baudelaire. *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de poche, 1992.
- Rafael Benet. *Sunyer*, Barcelona, Polígrafa, 1975.
- Ángel de Benito. *Vázquez Díaz*, Madrid, Correo del Arte, 1991.
- *Luis Berdejo (1902-1980). Exposición antológica*, Zaragoza, may.-jul. 1994.
- Bernardino de Pantorba (seud. de José López Jiménez). *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Alcor, 1948.
- *María Blanchard*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.
- Juan Ángel Blasco Carrascosa. *La escultura valenciana en la Segunda República*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1988.
- Juan Manuel Bonet. *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995.
- Valeriano Bozal. *El realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.
- El realismo plástico en España de 1900 a 1936*, Madrid, Península, 1967.
- La construcción de la vanguardia, 1850-1939*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1978.

Pintura y escultura españolas del s. XX (1900-1939),
Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

- André Breton y el surrealismo, Madrid, MNCARS, 1991.

- Jaime Brihuela. *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*,
Madrid, Istmo, 1981.

*Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las
vanguardias artísticas en España, 1910-1936*, Madrid,
Cátedra, 1982.

La vanguardia y la República, Madrid, Cátedra, 1982.

- Ramón Buckley y John Crispin. *Los vanguardistas españoles 1925-1935*,
Madrid, Alianza, 1973.

- Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

- Matei Calinescu. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo,
vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid,
Tecnos, 1991.

- Francisco Calvo Serraller. *Del futuro al pasado. Vanguardia y
tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza,
1988.

Pintores españoles entre dos finales de siglo (1880-1990).
De Eduardo Rosales a Miquel Barceló, Madrid, Alianza, 1990.

*La senda extraviada del arte. Ensayos sobre lo excéntrico
en las vanguardias*, Madrid, Mondadori, 1992.

- Francisco Calvo Serraller y Ángel González García. *Surrealismo en
España*, Madrid, Gal. Multitud, 1975.

Carlos Sáenz de Tejada, Madrid, Gal. Multitud, 1977.

- Francisco Calvo Serraller, Ángel González García y Simón Marchán
Fiz. *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Madrid,
Turner, 1989.

- Antonio Manuel Campoy. *Vida y obra de Genaro Lahuerta*, Valencia,
Vicent García, 1979.

María Blanchard, Madrid, Gavar, 1981.

- Francisco Carantoña. *Nicanor Piñole. Vida, obra y entorno del
pintor*, Gijón, Langa, 1964.

- Eugenio Carmona. *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias
en España (1909-1936)*, Málaga, Ediciones 2A, 1985.

- Massimo Carrà. *Gli anni del ritorno all'ordine. Fra Classicismi e
Arcaismo*, Milano, Fratello Fabbri, 1975.

- Jean Cassou. *Panorama de las artes plásticas españolas*, Madrid,
Guadarrama, 1961.

- Carmen Castro. *Italia con Benjamín Palencia*, Madrid, Taurus, 1959.

- Fernando Castro. *Óscar Domínguez y el surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1978.
- Luigi Cavallo. *Ardengo Soffici e il cubo-futurismo 1911-1915*, Firenze, Edizioni Galleria Michaud, 1967.
- Rosa Chacel. *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, Madrid, Cátedra, 1980.
- Raúl Chávarri. *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975.
- Alexandre Cirici Pellicer. *L'Art català contemporani*, Barcelona, Ediciones 62, 1970.
- Miró mirall*, Barcelona, Polígrafa, 1985.
- Juan Eduardo Cirlot. *El estilo del siglo XX*, Barcelona, Omega, 1952.
- Arte contemporáneo. Origen universal de sus tendencias*, Barcelona, Edhasa, 1958.
- Arte del s. XX*, Barcelona, Labor, 1972.
- Victoria Combalía. *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos, 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1990.
- Douglas Cooper. *Juan Gris: Catalogue raisonné de l'oeuvre peint établi avec la collaboration de Margaret Potter*, Paris, Berggruen, 1977.
- José Corredor Matheos. *Benjamín Palencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- Cossío, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.
- Ángel Crespo. *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Barcelona, Univ. de Puerto Rico, 1974.
- *Cubismo*, Madrid, Gal. Multitud, 1975.
- Pierre Daix. *El cubismo de Picasso. Catálogo razonado de la obra pintada, 1907-1916*, Barcelona, Blume, 1980.
- L'ordre et l'aventure*, Paris, Arthaud, 1984.
- Ana María Dalí. *Salvador Dalí visto por su hermana*, Barcelona, Del Cotal, 1983.
- Noves imatges de Salvador Dalí*, Barcelona, Columna, 1988.
- Salvador Dalí. *Confesiones inconfesables*, Barcelona, Bruguera, 1975.
- Vida secreta de Salvador Dalí*, Figueras, Dasa, 1981.
- Diario de un genio*, Barcelona, Tusquets, 1983.
- Salvador Dalí. *Rétrospective 1920-1980*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1979-1980.
- Salvador Dalí. *1904-1989*, Stuttgart-Zürich, 1989.

- *Dalí joven (1918-1930)*, Madrid, MNCARS, 1994-1995.
- *Décalcomanies Surrealistes, 1936-1938*, Madrid, Gal. Guillermo de Osma, 1996.
- Robert Delevoy. *Dimensiones del s. XX, 1900-1945*, Barcelona, Skira, 1965.
- Robert Descharnes. *Dalí, el hombre y la obra*, Barcelona, Tusquets, 1984.
- Eugenio D'Ors. *Pablo Picasso en tres revisiones*, Madrid, Aguilar, 1945.
- Arte de entreguerras (1919-1936)*, Madrid, Orbe, s.f. (¿1946?).
- Novísimo Glosario 1944-1945*, Madrid, Aguilar, 1946.
- Mis Salones*, Madrid, Aguilar, 1964.
- Las ideas y las formas*, Madrid, Aguilar, 1966.
- Arte vivo: los precursores del Arte Contemporáneo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- Gérard Durozoi. *El surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- Felíu Elías, "Apa". Barcelona, Museo de Arte Moderno, 1986.
- Antonio Elorza. *El nacionalismo vasco en la crisis del Estado español*, Université de Toulouse, 1982.
- La razón y la sombra: una lectura política de Ortega y Gasset*, Barcelona, Anagrama, 1984. *Luis Bagaría, el humor y la política*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Juan de la Encina. *La pintura española*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Retablo de la pintura moderna. De Goya a Manet*, Madrid, Austral, 1953.
- *Escuela de Vallecas. 1927-1936. 1939-1942*, Madrid, dic.1984-en. 1985.
- *La Escuela de Vallecas y la nueva visión del paisaje*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1990.
- *Escultura española 1900-1936*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.
- E. Fábregas. *Josep de Togores: l'obra, l'home, l'epoca (1893-1970)*, Barcelona, Aedos, 1970.
- Feliu Elías "Apa", Barcelona, Museo de Arte Moderno, 1986.
- Fernández Alba et al. *Ideología y enseñanza de la arquitectura en la España contemporánea*, Madrid, Tucar, 1975.
- Roberto Fernández Balbuena, Madrid, Tabacalera, 1991.
- Ángel Ferrant. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

- *Àngel Ferrant*. Barcelona, Fundació Miró, 1989.
- Carlos Flores. *Arquitectura Española Contemporánea, 1. 1880-1950*, Madrid, Aguilar, 1989.
- José Frau, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978.
- Alexandre Galí. *Història de les institucions del moviment cultural a Catalunya, 1900-1936*, Barcelona, Fundació A.G., 1982.
- Miguel Ángel Gamonal Torres. *Arte y política en la Guerra Civil española. El caso republicano*, Granada, Diputación Provincial, 1987.
- Carlos de la Gándara. *Maruja Mallo*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1978.
- Lucía García de Carpi. *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Istmo, 1986.
- Manuel García Guatas. *Pintura y arte aragonés, 1885-1951*, Zaragoza, Librería General, 1976.
- Gabriel García Maroto. *Los caricaturistas y la guerra española*, Madrid, Edics. Españolas, 1937.
- Acción Plástica Popular. Educación y aprendizaje a escala nacional, con ciento cinco reproducciones*, México, Edit. Plástica Mexicana, 1945.
- Promoción de México. Caminos hacia su integración. Raíces, esfuerzos y testimonios*, México, Guías mexicanas, 1962.
- José E. García Melero. *Bibliografía de la pintura española*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.
- Pilar García Sedas. *Joaquim Torres-García y Rafael Barradas. Un diàleg escrit: 1818-1928*, Barcelona, Serra d'Or, 1994.
- Francisco Garfias. *Vida y obra de Francisco Mateos*, Madrid, Ibérico Europea, 1975.
- *Gargallo, 1881-1981. Exposició del Centenari*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1981.
- José María Garrut. *Dos siglos de pintura catalana*, Madrid, Ibérico Europea, 1974.
- Sebastià Gasch. *L'expansió de l'art català al món*, Barcelona, Clarasó, 1953.
- Antonio Gascó Sidro. *Adsuara, el hombre y el artista*, Castellón, Caja de Ahorros, 1977.
- Juan Antonio Gaya Nuño. *Francisco Gutiérrez Cossío: vida y obra*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973.
- Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975.
- Arte del siglo XX, t. XXII Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1977.

Juan Gris, Barcelona, Polígrafa, 1985.

La pintura y la lírica de Cristóbal Ruiz, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1987.

- Adolfo Gómez Cedillo. *La escultura de Alberto Sánchez*, tesis doct. Universidad Autónoma de Madrid, 1992.
- Ramón Gómez de la Serna. *Maruja Mallo*, Buenos Aires, Losada, 1942.
"Lo cursi" y otros ensayos, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1943.
Solana, Barcelona, Picazo, 1972.
La Sagrada Cripta de Pombo, Madrid, Trieste, 1986.
- Ismael González de la Serna, Granada, Banco de Granada; Madrid, Galería Juana Mordó, 1976.
- Ismael González de la Serna, Barcelona, Sala Parés, 1989.
- Ismael González de la Serna, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1990.
- Ismael González de la Serna, Zaragoza, Galería Jalón, 1994.
- Mario Gradowczyk. *Joaquín Torres-García*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- *Juan Gris (1887-1927)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.
- Ricardo Gullón. *Balance del surrealismo*, Santander, La isla de los ratones, 1961.
De Goya al arte abstracto, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
- Jesús Gutiérrez Burón. *Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en el siglo XIX*, Madrid, tesis doct. Universidad Complutense, 1987.
- George H. Hamilton. *Pintura y escultura en Europa, 1880-1940*, Madrid, Cátedra, 1987.
- *Homenaje a Eugenio Hermoso (1883-1963)*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1964.
- Mario Hernández. *Federico García Lorca. Dibujos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- Walter Hess. *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1978.
- *Manolo Hugué*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1990.
- René Huygue y Jean Rudel. *El arte y el mundo moderno*, Barcelona, Planeta, 1976.
- Paul Ilie. *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972.
- Enric Jardí. *El novecentismo catalán*, Barcelona, Aymá, 1980.

D'Ors, Barcelona, Gent Nostra, núm. 39, 1985.

Torres-García, Barcelona, Polígrafa, 1987.

- María Dolores Jiménez Blanco. *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989.
- Eva Karcher. *Dix*, Madrid, Taschen, 1992.
- Enrique Lafuente Ferrari. *Breve historia de la Pintura Española*, Akal, Madrid, 1987.
- Juan José Lahuerta. *1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Juan Larrea. *El surrealismo entre el viejo y el nuevo mundo*, México, Ediciones Cuadernos Americanos, 1944.
- Francisco Lebrato Fuentes. *Hermoso. Primer centenario de su nacimiento (1883-1983)*, Badajoz, Caja de Ahorros, 1984.
- Nicolás de Lekuona, Zaragoza, Sala Brabazán, 1981.
- Francisco José León Tello. *La estética y la filosofía del arte en España en el siglo XX*, Valencia, Nacher, 1983.
- Le Corbusier. *El espíritu nuevo en Arquitectura*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 1983.
- L. Le Shan y Henri Margenau. *El espacio de Einstein y el cielo de Van Gogh. Un paso más allá de la realidad física*, Barcelona, Gedisa, 1985.
- María Jesús Losada. *Alberto Sánchez en su época*, Toledo, Diputación de Toledo, 1985.
- Norbert Lynton. *Historia del arte moderno*, Barcelona, Destino, 1988.
- Victorio Macho. *Memorias*, Madrid, García del Toro, 1972.
- *Madrid-Barcelona. Carteles literarios de Gecé*, Madrid, MNCARS; Barcelona, Universidad, 1994.
- Simón Marchán Fiz. *La estética en la cultura moderna*, Barcelona, G.Gili, 1982.
- Fernando de Marta Sebastián. *Historia de la Asociación Española de Pintores y Escultores, 1910-1993. Ocho décadas de arte en España*, Madrid, Asoc.Esp. de Pintores y Escultores, 1994.
- Peter Martín (seudónimo de Luis Lacasa). *Alberto*, Budapest, Corvina, 1963.
- Fernando Martín Martín. *El Pabellón Español en la Exposición Universal de París de 1937*, Universidad de Sevilla, 1982.
- Carlos Martínez Gorriarán e Imanol Agirre Arriaga. *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*, Zarauz, Alberdania, 1995.

- Mateos, Madrid, Museo de Arte Español Contemporáneo, 1973.
- José María Medina Marín. *La escultura española contemporánea (1800-1978)*, Madrid, Edarcón, 1978.
- Marcelino Menéndez Pelayo. *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974.
- Mario De Micheli. *Las vanguardias históricas del s. XX*, Madrid, Alianza, 1984.
- Francesc Miralles. *L'Epoca de les avantguardes, 1917-1970*, vol.VIII de la Història de l'art català, Barcelona, Edicions 62, 1983.
- Joan Miró: años 20. *Mutación de la realidad*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.
- Fernando Mon. *Victorio Macho*, Madrid, DGB Artes, 1971.
- Museo Morandi, Bologna, 1993.
- José María Moreno Galván. *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960.
- José Moreno Villa. *Vida en claro. Autobiografía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- José Moreno Villa (1887-1955), Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- Adelina Moya. *Nicolás de Lekuona, obra fotográfica*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1982.
- Manuel Muñoz Albi. *La pintura contemporánea del país valenciano (1900-1980)*, Valencia, Prometeo, 1981.
- Pilar Mur. *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1985.
- Antonio de Gueza (1889-1956), Bilbao, 1991.
- Gilles Néret. *L'art des années 20*, Suiza, Office du Louvre, 1985.
- Linda Nochlin. *El realismo*, Madrid, Alianza, 1991.
- *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, dic. 1994-mar. 1995.
- Fernande Olivier. *Picasso y sus amigos*, Madrid, Taurus, 1964.
- José Ortega y Gasset. *El espectador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1966.
- La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, pról. de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- Antonio Ortiz Echagüe (1883-1942), Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1991.
- Josep Palau i Fabre. *Picasso en Catalunya*, Barcelona, Polígrafa, 1975.
- Benjamín Palencia. *Dibujos, 1920-1967*, Madrid, Gal. Theo, 1967.

- *Santiago Pelegrín 1925-1939: Los límites de una utopía*, Zaragoza, 1995.
- María del Carmen Pena. *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1982.
- Roland Penrose. *Picasso, su vida y su obra*, Barcelona, Salvat, 1987.
- Raquel Pereda. *Barradas*, Montevideo, Gal. Latina, 1989.
- Rafael Pérez Contel. *Artistas en Valencia 1936-1939*, Valencia, Conselleria de la Generalitat, 1986.
- Francisco Pérez Dolz. *Dibujos y pinturas de Gregorio Prieto*, Barcelona, Archivo de Arte, 1949.
- Domingo Pérez Minik. *Facción española surrealista en Tenerife*, Barcelona, Tusquets, 1975.
- Javier Pérez Rojas. *Art Déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Hans Peters. *Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger*, Berlin, Editor, 1987.
- *Picasso in Italy*, Verona, 1990.
- *Los Pichot. Una dinastía de artistas*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1992.
- *Pintura fruta. La figuración lírica española, 1926-1932*, Madrid, Consejería de Cultura de la CAM, dic. 1996-ene. 1997.
- *Nicanor Piñole*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1974.
- *Cecilio Pla*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1994.
- Josep Pla. *Vida de Manolo*, Barcelona, Destino, 1947.
- José L. Plaza Chillón. *El teatro y las Artes Plásticas. Escenografía y estética teatral de Vanguardia: Federico García Lorca, La Barraca y otros montajes (1920-1937)*, tesis doct. inédita, Univ. de Granada, VI-1996.
- Renato Poggioli. *The theory of the avant-garde*, London, 1968.
- Francesco Poli. *Producción artística y mercado*, Madrid, G. Gili, 1976.
- Emilio Puignau. *Vivencias con Salvador Dalí*; pról. de Luis Romero, Barcelona, Juventud, 1995.
- *Les Réalismes, 1919-1939*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1981.
- Josep Renau. *Función social del cartel publicitario*, Valencia, Tipografía Moderna, 1937.
- *La batalla per una nova cultura*, Valencia, Climent, 1978.
- *El arte en peligro, 1936-1939*, Valencia, Ayuntamiento, 1980.
- Carlos Reyero. *Gregorio Martínez Sierra y su teatro de arte*, Madrid, Fundación Juan March, 1980.

- Manuel Rivera Hernández. *Las vanguardias históricas en España*, discurso pronunciado el 10-VI-1985 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1985.
- Antonina Rodrigo. *Dalí-Lorca, una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta, 1981.
- García Lorca, el amigo de Cataluña*, Barcelona, Edhasa, 1984.
- Cesáreo Rodríguez Aguilera. *De la Serna*, Barcelona, Polígrafa, 1977.
- Antonio Rodríguez Luna, Madrid, Gal. Juana Mordó, 1976.
- Carlos Rojas. *El mundo mítico y mágico de Salvador Dalí*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985.
- Luis Romero. *Todo Dalí en un rostro*, Barcelona, Blume, 1975.
- Julio Romero de Torres (1874-1930), Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1993.
- Carlos Sáenz de Tejada. *Centenario 1897-1997*, Fundación Caja Rioja, 1997.
- Josep María de Sagarra. *Memòries*, Barcelona, Edicions 62, 1981.
- Peter Sager. *Nuevas formas de realismo*, Madrid, Alianza, 1981.
- Alberto Sánchez. *Palabras de un escultor*, Valencia, Fernando Torres, 1975.
- Manuel Sánchez Camargo. *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio D'Ors*, Madrid, Langa, 1963.
- Agustín Sánchez-Vidal. *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Madrid, Planeta, 1988.
- Rafael Santos Torroella. *Dalí*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1952.

Medio siglo de publicaciones de poesía en España. Catálogo de revistas, Segovia-Madrid, Uguina, 1952.

La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí, Barcelona, Seix Barral, 1984.

Néstor, Bilbao, Espasa-Calpe, 1987.

Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936), en *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, Madrid, núms. 27-28, primavera 1987.

Dalí residente, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1992.

Dalí, época de Madrid, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1994.

Los putrefactos de Dalí y Lorca. Historia de un libro que no pudo ser, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1995.

- Angelina Serrano de la Cruz Peinado. *Las artes plásticas en Castilla-La Mancha de la Restauración a la II República (1875-1936)*, tesis doctoral de la Univ. Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1995.
- Gino Severini. *Del cubismo al clasicismo*, pról. de Fco. J. San Martín, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1993.
- Otto Stelzer. *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona, G.Gili, 1981.
- *El Surrealismo en España*, Madrid, MNCARS, 1994-1995.
- Julián de Tellaeché, Bilbao, Museo de Bilbao, 1980.
- Lev Tolstoi. *¿Qué es el arte? y otros ensayos sobre el arte*, Barcelona, Península, 1992.
- Guillermo de Torre. *Guillaume Apollinaire: su vida, su obra, las teorías del cubismo*, Buenos Aires, Poseidón, 1946.
- La aventura estética de nuestra edad*, Barcelona, Seix Barral, 1962.
- Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*, Barcelona, Edhasa, 1963.
- Apollinaire y las teorías del cubismo*, Barcelona, Edhasa, 1963.
- El espejo y el camino*, Madrid, Prensa Española, 1968.
- Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- El fiel de la balanza*, Buenos Aires, Losada, 1970.
- Joaquín Torres-García (1874-1949), Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1973.
- Torres-García: *estructura-dibuix-símbol. París-Montevideo 1924-1944*, Barcelona, Fundació Miró, 1986.
- Joaquín Torres-García. *Escrits sobre art*, pról. de Francesc Fontbona, Barcelona, Edicions 62, 1980.
- Historia de mi vida*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Mario Tozzi, Firenze, Palazzo Strozzi, 1978.
- Rodolfo Ucha Donate. *Cincuenta años de arquitectura española*, Madrid, Adir, 1980.
- *Las vanguardias en Cataluña, 1906-1939. Protagonistas, tendencias, acontecimientos*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1992.
- Vázquez-Díaz, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1982.
- Lionello Venturi. *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, G.Gili, 1979.

- Ver a Miró. *La irradiación de Miró en el arte español*, Madrid, Fundación La Caixa, abr.-jun. 1993.
- Jaume Vidal i Oliveras. *Josep Dalmau i Rafel. Pintor, restaurador i promotor d'art*, tesis doct. Univ.de Barcelona, 1993.

Josep Dalmau. L'aventura per l'art moderne, Manresa, Fundació Caixa de Manresa, 1993.
- VV.AA. *Alberto Sánchez*, Toledo, Boletín de Información Municipal, nov.-dic. 1986.

Alberto, Ayuntamiento de Toledo, 1995.

Arte y artistas vascos de los años 30, San Sebastián, 1986.

La Bauhaus, Madrid, Aldus, 1971.

España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976, Barcelona, G.Gili, 1976.

Eugeni d'Ors, Barcelona, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1967.

Homenaje a Victorio Macho, Toletum, 2ª época, núm. 19, 1984-1985.

Modern Art, Practices and Debates: Realism, Rationalism, Surrealism, Yale University Press, 1993.

El noucentisme, Barcelona, Abadía de Montserrat, 1987.

Ramón en cuatro entregas, dir. por Juan Manuel Bonet, 4 vols., Madrid, Museo Municipal, 1980.

The Spanish Avantgarde, Manchester-Nueva York, Manchester Univ. Press, 1994.

El Surrealismo. Antonio Bonet Correa, coord., Madrid, Cátedra, 1983.

Surrealismo: el ojo soluble, Málaga, Litoral, 1987.

Surrealismo en Catalunya 1924-1936, Barcelona, Polígrafa, 1988.

Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos, Madrid, Júcar, 1991.

Vida y obra del portugués José de Almada Negreiros (1893-1970), Poesía, Murcia, núm. 41, verano 1994.
- Hans M. Wingler. *La Bauhaus de Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933*, pról. de Carlos Sambricio, Barcelona, G. Gili, 1975.

Las escuelas de arte de vanguardia, 1900-1933, Madrid, Taurus, 1983.
- Natalia Wood. *Gabriel García Maroto. Una experiencia pedagógica*, La Habana, 1993 (inédito).

- María Zambrano. *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- Emilia de Zuleta. *Guillermo de Torre*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

IV.2.3. ARTÍCULOS DE PRENSA, POR ORDEN ALFABÉTICO

- Dawn Ades. "Morfologías del deseo", *Dalí joven (1918-1922)*, Madrid, MNCARS, oct. 1994-ene. 1995, pp. 185-216.
- Franciso Agramunt. "La Sala Blava", *Címal*, Valencia, núms. 19-20, 1983.
- Luis Alonso Fernández. "José Solana. Estudio y catalogación de su obra", *José Solana, Exposición-homenaje*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1985, pp. 81-84.
- Santiago Amón. "Ángel Ferrant y el GATEPAC", *Nueva Forma*, Madrid, núm. 33, X-1968, pp. 123-133.
- Louis Aragon. "En Moscú hay escultores", *Les Lettres Françaises*, París, núm. 399, 31-I-1952.
- Carlos A. Areán. "Situación del arte español en 1927", *Hogar y Arquitectura*, Madrid, núm. 70, may.-jun. 1967, pp. 57-64.
- Enrique Azcoaga. "Rehumanización del arte", *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid, núm. 2, abr.-jun. 1943, pp. 93-105.
- "La Academia Breve de Crítica de Arte y 'El Salón de los Once'", *Destino*, Barcelona, 17-VII-1943.
- "La Exposición conmemorativa del 'Primer Salón de los Once'", *Bellas Artes*, Madrid, abr. 1973, pp. 29-33.
- "El arte en Madrid entre 1900 y 1936", *Artes Plásticas*, Barcelona, núm. 6, mar. 1976.
- Francisco Javier Blasco. "La pureza poética juanramoniana", *Historia y crítica de la literatura española*, dir. por Francisco Rico, t.VII, Época contemporánea 1914-1939, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 174-175.
- Juan Manuel Bonet. "Francisco Bores, el silencioso", *Bores en las colecciones del Estado*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, pp. 9-25.
- "En el Madrid vanguardista", *Dalí joven 1918-1930*, Madrid, MNCARS, 1994-1995, pp. 111-126.
- "Lo que nos dice su biblioteca", *Santiago Pelegrín 1925-1939: Los límites de una utopía*, Zaragoza, 1995, pp. 19-27.
- "Boedecker del ultraísmo", en *El ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia, IVAM, Centre Julio González, 1996, pp. 9-58.
- "Las revistas madrileñas, del modernismo a la modernidad", *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936*, Madrid, MNCARS y Bilbao, Museo de Bellas Artes, oct. 1996-mar. 1997., pp. 41-52.

- Francisco Bores. "Las etapas de mi pintura", *El interiorismo en Bores*, Pamplona, 1994, pp. 23-25.
- María Luisa Borrás. "Los realismos en Cataluña", *Les Réalismes 1919-1939*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1981, pp. 266-275.
- Valeriano Bozal. "El escultor Alberto Sánchez", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 189, IX-1965, pp. 313-326.
- "La renovación artística de 1925 en España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 194, 1966, pp. 248-258.
- "El cubismo bien temperado", *La balsa de la Medusa*, Madrid, núm. 34, 1995, pp. 57-76.
- "El horizonte de la renovación plástica española o hemisferio París", *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, MNCARS; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1995-1996, pp. 33-46.
- Jaime Brihuega. "La Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *Exposición conmemorativa de la "Primera Exposición de Artistas Ibéricos"*, Madrid, Club Urbis, 1975.
- "La harina mágica del toledano Alberto", *ALMUD*, Ciudad Real, núm. 3, 1980, pp. 5-42.
- "Las exposiciones de artistas ibéricos", *Art contra la guerra*, Barcelona, Ayuntamiento, 1986, pp. 249-250.
- "Gabriel García Maroto y La Nueva España 1930 que los españoles leyeron en 1927", *Urano*, Zaragoza, VII-1987. El artículo también fue reproducido por *Cuadernos de Estudios Manchegos*, Ciudad Real, núm. 19, 1990, pp. 261-276.
- "Saturno en el sifón. Barradas y la vanguardia española", *Barradas. Exposición antológica 1890-1929*, Barcelona-Zaragoza-Madrid, 1992-1993, pp. 13-45.
- "1933: Meridiano crucial de la cultura artística en el Estado español", *3ZU. Revista d'arquitectura*, Barcelona, núm. 4, VI-1995, pp. 6-13.
- "La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925", *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, MNCARS, y Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1995-1996, pp. 17-31.
- "Las revistas españolas de los años treinta y la renovación alternativa de las artes plásticas", *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936*, Madrid, MNCARS y Bilbao, Museo de Bellas Artes, oct. 1996-mar. 1997, pp. 117-132.
- "Pim, pam, pum. Eclosión y elipsis de un pintor de vanguardia", *Carlos Sáenz de Tejada. Centenario 1897-1997*, Fundación Caja Rioja, 1997, pp. 12-14.
- M. Cabañas Bravo. "El joven Dalí entre la tradición y la vanguardia artística. La amistad con Moreno Villa y primer viaje a París y Bruselas", *Archivo Español de Arte*, Madrid, núm. 250, 1990, pp. 171-198.

- Francisco Calvo Serraller. "Proyección de Juan Gris en la vanguardia artística española: el rastro del olvido en el 'país cubista', *Juan Gris (1887-1927)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 389-410.

"Pancho Cossío y las vanguardias", *Pancho Cossío*, Madrid, 86, pp. 11-33.

"Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez Solana", *José Gutiérrez Solana (1886-1945)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1992, pp. 15-77.

- José Camón Aznar. "Juan Gris y sus etapas", *Goya*, Madrid, nov.-dic. 1954, pp. 158-163.

"El arte de Joaquín Sunyer", *ABC*, Madrid, 17-XI-1956.

- Juan Cano Ballesta. "La batalla en torno a la poesía pura", *Historia y crítica de la literatura española*, dir. por Francisco Rico, t. VII, Época contemporánea 1914-1939, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 681-683.

- Eugenio Carmona. "José Moreno Villa y la renovación plástica española (1924-1936)", *José Moreno Villa (1887-1955)*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1987, pp. 35-48.

"Dos billetes de ida y vuelta: poesía y pintura de la España de los años 20", *Arena*, núm. 5, dic. 1989, p. 82-85.

"Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España", *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España*, Frankfurt-Madrid, 1991, pp. 13-93.

"Barradas y el arte nuevo en España, 1917-1925", *Barradas*, Zaragoza-Barcelona-Madrid, 1992-1993, pp. 107-139.

"Itinerario del arte nuevo 1910-1936", *Ismos. Arte de vanguardia (1910-1936)*, Madrid, Gal. Guillermo de Osma, 1993, pp. 7-24.

"Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el Arte Nuevo (1919-1936)", *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo (1919-1936)*, Bancaja, 1994, pp. 41-82.

"Los años decisivos de Santiago Pelegrín y la diversidad del 'arte nuevo', 1925-1933", *Santiago Pelegrín 1925-1939: Los límites de una utopía*, Zaragoza, 1995, pp. 9-18.

"El 'arte nuevo' y el 'retorno al orden', 1918-1926", *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, MNCARS; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1995-1996, pp. 49-57.

"TIPOGRAFÍAS DESDOBLADAS. El arte nuevo y las revistas de creación entre el novecentismo y la vanguardia, 1918-1930", *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936*, Madrid, MNCARS y Bilbao, Museo de Bellas Artes, oct. 1996-mar. 1997, pp. 63-102.

- Eusebio Cimorra. "Cansinos Asséns y la crítica", en VV.AA. *Grandes periodistas olvidados*, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1987, pp. 69-78.

- Manuel Bartolomé Cossío. "El arte de saber ver", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, núm. 65, 31-X-1879, pp. 153-154 y núm. 66, 16-XI-1879, pp. 165-168.
- Pierre Daix. "Gris y Picasso", *Juan Gris (1887-1927)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 25-32.
- Christian Derouet. "Les Réalismes en France: rupture ou rature", *Les Réalismes, 1919-1939*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1981, pp. 196-206.
- Luis Díez. "Cecilio Pla en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes", *Cecilio Pla*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1994, pp. 31-50.
- Antonio Elorza. "Luis Bagaría: humor y compromiso político", *Luis Bagaría (1882-1940)*, Madrid, Ministerio de Cultura; La Coruña, Museo Carlos Maside, 1983, pp. 79-104.
- Paloma Esteban. "Benjamín Palencia, participe del Arte Nuevo", *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo (1919-1936)*, Bancaja, 1994, pp. 15-30.
- Félix Fanés. "La primera imagen. Dalí ante la crítica: 1919-1929", *Dalí joven (1918-1922)*, Madrid, MNCARS, oct. 1994-ene. 1995, pp. 101-109.
- Carlos Flores. "1927: Primera arquitectura moderna en España", *Hogar y Arquitectura*, Madrid, núm. 70, may.-jun. 1967, p. 37.
- Francesc Fontbona. "Cecilio Pla y la modernidad de su tiempo", *Cecilio Pla*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1994, pp. 51-64.
- Julián Gállego. "El talante español de Juan Gris (1911-1916)", *Juan Gris (1887-1927)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 65-72.
- Isabel García García. "Bilbao, puerto planista", *Ismos.Arte de vanguardia (1910-1936) en España*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1996, pp. 7-8.
- Luis García Montero. "Rafael Alberti y la pintura", *Boletín de la Fundación García Lorca*, Granada, núm. 9, jun. 1991, pp. 51-64.
- María Jesús García Puig. "Café con poesía pictórica", *Rafael Barradas*, Madrid, Gal. Jorge Mara, 1992, pp. 19-22.
- Ian Gibson. "¿Un paranoico en la familia? El extraño caso del abuelo paterno de Salvador Dalí, un 'infeliz demente' que se suicidó en Barcelona en 1886", *El País*, Madrid, 10-IV-1993, pp. 2-3.

"El trasfondo catalán y familiar", *Dalí joven (1918-1922)*, Madrid, MNCARS, oct. 1994-ene. 1995, pp. 47-64.
- Adolfo Gómez Cedillo. "Alberto Sánchez, casi surrealista. Seis esculturas y veinte dibujos", *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, núm. 12, 1991.

- Ángel González García. "Revista de revistas", pp. 15-22. *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936*, Madrid, MNCARS y Bilbao, Museo de Bellas Artes, oct. 1996-mar. 1997.
- Mario Gradowczyk. "Barradas, Figari, Torres-García. Dibujos y acuarelas", *Barradas, Figari, Torres-García*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1995, pp. 5-11.
- Christopher Green. "Juan Gris, el cubismo y la idea de tradición", *Juan Gris (1887-1927)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 93-104.
- Emmanuel Guignon. "Adlan (1932-1936) et le Surréalisme en Catalogne", Madrid, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. XXVI, 3, 1990, pp. 53-80.
- Ricardo Gullón. "Ambiente espiritual de la generación española de 1925", *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, 1959.
- J. Lechner. "Características de la poesía comprometida de preguerra", *Historia y crítica de la literatura española*, dir. por Francisco Rico, t. VII, *Época contemporánea 1914-1939*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 688-692.
- Concha Lomba. "Barradas en Aragón", *Barradas*, Zaragoza-Barcelona-Madrid, 1992-1993, pp. 65-82.

"El nuevo rostro de una vieja bandera: la SAI en la República (1931-1936)", *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, MNCARS; Bilbao, Museo de Bilbao, 1995-1996, pp. 87-101.
- José Manuel López de Abiada. "El grupo editorial de Post-Guerra (1927-1928)", *Iberromania*, núm. 17, 1983, pp. 43-65.
- José Ángel López Manzanares. "Ortega entre las 'fieras': Arte, vida y deshumanización", *La Balsa de la Medusa*, Madrid, núm. 34, 1995, pp. 77-90.
- Robert S. Lubar. "Ortega y Greenberg frente al arte moderno y la cultura de masas", *Revista de Occidente*, Madrid, V-1995.
- Tomás Llorens. "Raque de la Atlántida", *Torres-García*, Madrid, MNCARS; Valencia, IVAM, 1991, pp. 15-35.
- José Carlos Mainer. "Cultura 1923-1939", *La crisis del Estado: dictadura, república, guerra (1923-1936)*, vol. IX de la *Historia de España* dir. por Manuel Tuñón de Lara, Barcelona, Labor, 1982, pp. 549-632.

"Notas sobre La Gaceta Literaria (1927-1932)", *E. Giménez Caballero. Una cultura Hacista: Revolución y Tradición en la Regeneración de España*, Anthropos, Madrid, núm. 84, 1988, pp. 40-44.

"Las tertulias de Madrid (1900-1936)", *Santiago Pelegrín 1925-1939: Los límites de una utopía*, Zaragoza, 1995, pp. 29-37.
- Christopher Maurer. "Correspondencia entre Benjamín Palencia y Federico García Lorca", *Poesía*, Madrid, núm. 38, 1992, pp. 279-303.

- José María Moreno Galván. "El arte español entre 1925 y 1935", *Goya. Revista de arte*, Madrid, núm. 36, may.-jun. 1960, pp. 377-384.

"Los orígenes de la vanguardia española, 1920-1936", *Triunfo*, Madrid, núm. 638, 21-XII-1974, pp. 62-67.
- Adelina Moya. "El arte guipuzcoano entre la renovación y la innovación", *Arte y artistas vascos de los años 30*, San Sebastián, 1986, pp. 166-173.
- Pilar Mur. "El papel del arte vasco", *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, MNCARS; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1995-1996, pp. 69-75.
- María del Carmen Pena. "La Escuela de Vallecas (1927-1936)", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. CIX, dic. 1989, pp. 61-83.
- Juan Pérez de Ayala. "Álbum biográfico", *Maruja Mallo*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1992, pp. 77-91.
- M. Pérez Ledesma. "Julián Zugazagoitia y 'El Socialista'", *Grandes periodistas olvidados*, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1987, pp. 157-169.
- Javier Pérez Rojas. "De la crisis del sorollismo a un cierto realismo mágico", en *1880-1980. Un siglo de pintura valenciana. Intuiciones y propuestas*, Valencia, IVAM, 1994, pp. 47-64.

"De la Delectación por lo Contemporáneo al Radicalismo Vanguardista: el Arte a partir de 1925-1927", Javier Pérez Rojas y M. García Castellón. *Introducción al arte español. El s. XX*, Madrid, 1994.
- Javier Pérez Segura. "Anatomía de un re-encuentro: el Arte Catalán Moderno en Madrid", *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, MNCARS; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1995-1996, pp. 79-84.
- Alejandro Pizarroso Quintero. "Evolución histórica de la prensa", *Historia de la prensa*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1994, pp. 287-302.
- Marie Aline Prat. "La période parisienne", *Hommage à Torres-García. Oeuvres de 1928 à 1948*, Paris, Galerie Marwan Hoss, may. 1990, pp. 19-24.
- Joaquín de la Puente. "La hora contradictoria, extremada y 'clásica' de Aurelio Arteta", *Arteta en el Banco de Bilbao*, Madrid, 1973, pp. 9-28.

"Bores desde un intento biográfico y una posdata personal", *Bores. Exposición y Monografía*, Madrid, Gal. Biosca, 1982, s.p.
- Juan Ramírez de Lucas. "Alberto, el Cid de la escultura española contemporánea", *Arquitectura*, Madrid, núm. 139, jul. 1970, pp. 49-53.
- María Socorro Robles Vizcaino. "Aportaciones sobre Alberto", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 21, 1974, pp. 208-141.

- Antonina Rodrigo. "El pescador de maravillas submarinas. Barradas y Gutiérrez Gili", *Rafael Barradas y Juan Gutiérrez Gili (1916-1929)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1996, pp. 11-24.
- Agustín Sánchez-Vidal. "Las bestias andaluzas", *Dalí joven (1918-1922)*, Madrid, MNCARS, oct. 1994-ene. 1995, pp. 253-283.
- Rafael Santos Torroella. "Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936)", *Poesía*, núms. 27-28, 1978.
- "Barradas-Lorca-Dalí, temas compartidos", *Federico García Lorca. Dibujos*, Madrid, MEAC, 1986, pp. 39-54.
- "Giménez Caballero y Dalí: influencias recíprocas y un tema compartido", *E. Giménez Caballero. Una cultura Hacista: Revolución y Tradición en la Regeneración de España*, Anthropos, Madrid, núm. 84, 1988, pp. 53-56.
- "Salvador Dalí en la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, MNCARS; Bilbao, Museo de Bellas Artes, pp. 61-66.
- Enrique Selva Roca de Togores. "Plenitud vanguardista de Gecé", *E. Giménez Caballero. Una cultura Hacista: Revolución y Tradición en la Regeneración de España*, Anthropos, Madrid, núm. 84, 1988, pp. 44-46.
- Kenneth E. Silver. "Juan Gris y su arte en la gran guerra (1914-1918)", *Juan Gris (1887-1927)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 45-52.
- Philip Silver. "La deshumanización del arte", *Época contemporánea 1914-1939*, t. VII de Historia y crítica de la literatura española, dir. por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 34-39.
- Guillermo de Torre. "Génesis del ultraísmo", *Historia y crítica de la literatura española*, dir. por Francisco Rico, t. VII, Época contemporánea 1914-1939, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 234-238.
- Chus Tudelilla. "El lenguaje de la renovación", *Luis Berdejo (1902-1980). Exposición antológica*, Zaragoza, may.-jul. 1994, pp. 9-35.
- Daniel Vázquez-Díaz. "Los artistas ibéricos", *ABC*, Madrid, 5-III-1966.
- "Juan Gris y nuestra vieja amistad", *ABC*, Madrid, 27-IX-1966.
- Ana Vázquez de Parga. "Sobre Ángel Ferrant: Vida y obra", *Ángel Ferrant*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, pp. 13-82.
- Antonio Vilanova y Guillermo Díaz-Plaja. "Eugenio d'Ors: clasicismo y novecentismo", *Historia y crítica de la literatura española*, dir. por Francisco Rico, t. VII, Época contemporánea 1914-1939, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 52-59.

V. APÉNDICE DOCUMENTAL

V.1. JUSTIFICACIÓN

Hemos creído conveniente ofrecer, por primera vez, una extensa recopilación de los textos de carácter teórico que firmó la Sociedad de Artistas Ibéricos durante toda su existencia, y lo hemos creído así porque revela la mayor complejidad del arte español de los años veinte y treinta, ya que si el *Manifiesto* que apareció en julio de 1925 en la revista *Alfar* es bien conocido, la presencia de una serie de manifiestos, hasta ahora inéditos, que la misma Sociedad editó en los años 1931 y 1932 ofrece nuevos argumentos a un panorama que, en España pero sobre todo en Madrid, apenas cuenta, en el primer bienio republicano, con otros exponentes que el Manifiesto de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos (aparecido en *La Tierra* y *El Sol* el 29-IV-1931), los escritos de *Gaceta de Arte* en Tenerife y, en Cataluña, los diversos escritos de ADLAN o GATCPAC. Por otra parte, el conocimiento de estos manifiestos de la SAI en 1931-1932 - los cuales, a falta de un título concreto, hemos ordenado por las fechas de redacción - no hace sino resaltar el marcado carácter teórico que tuvo dicha Sociedad, la cual, impulsada al principio por críticos de arte, siempre evidenció la necesidad de cumplir un programa de actuaciones en favor del arte español moderno y de vanguardia.

Respecto a los catálogos de las exposiciones de la SAI que conocemos en la actualidad - Madrid (mayo-julio de 1925), Copenhague (septiembre de 1932), Berlín (diciembre de 1932-enero de 1933) y París (febrero-abril de 1936) - hemos preferido mostrar los textos introductorios que aparecen en los tres últimos, pese a que se emparentan en algunos pasajes con la naturaleza propia de los manifiestos, en su localización original y no en el apartado correspondiente de los manifiestos de la SAI. Nuestros intentos por recabar mayor información de las exposiciones colectivas de San

Sebastián (septiembre de 1931), Valencia (febrero de 1932) y de Madrid (mayo de 1935, puesto que la SAI fue la organizadora de la I Feria del Dibujo), así como en las dos individuales de Ismael González de la Serna (febrero-marzo de 1933) y Joaquín Torres-García (abril de 1933) han sido infructuosos, por lo que seguimos moviéndonos en el terreno de la especulación respecto a las obras que acudieron en aquellas ocasiones y sólo la consulta de prensa contemporánea nos ha permitido realizar los primeros comentarios sobre dichos acontecimientos.

El apéndice documental se completa con la selección de toda aquella documentación (cartas personales y de carácter oficial, presupuestos económicos, telegramas, etc.) que refleja la intensa y continua actividad que desarrolló la SAI durante el lustro republicano. En cuanto a los yacimientos más fértiles de la actividad editorial de la Sociedad, los dos números de la revista *Arte*. *La Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos* (septiembre de 1932 y junio de 1933), consideramos de mayor utilidad que se acuda a los ejemplares originales que, por fortuna, se hallan perfectamente conservados en los principales centros españoles de investigación de Historia del Arte.

V.2. MANIFIESTOS Y TEXTOS PROGRAMÁTICOS DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

V.2.1. PRIMER MANIFIESTO DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS (Aparecido en *Alfar*, La Coruña, núm. 51, mayo de 1925)

S A L Ó N D E A R T I S T A S I B É R I C O S MANIFIESTO

Somos muchos los que venimos notando, con dolor, el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento plástico del mundo, ni aun de la propia nación, en ocasiones, porque no se organiza en ella las Exposiciones de Arte necesarias para que conozca Madrid cuanto de interesante produce, fuera de aquí y aquí, el esfuerzo de los artistas de esta época.

Ello imposibilita o dificulta cualquier movimiento de cultura. Inútil así exégesis, controversia o discernimiento; no hay posibilidad de elegir rumbo si no se conocen antes las rutas posibles y mal puede cumplir el comentarista su misión esclarecedora si se dirige a un auditorio desprovisto perpetuamente de los términos de referencia indispensables. Para elegir tendencia y adoptar posición parece indispensable tener, siquiera un momento, ante los ojos las varias tendencias que en el mundo se disputan la superioridad en el acierto. Falta ello en Madrid y en casi todas las ciudades importantes españolas.

Pero en otras, en cambio, no; y hemos pensado algunos que esta falta no proviene, por lo tanto, de dificultades positivas e insuperables - puesto que Bilbao y Barcelona han logrado en ocasiones superarlas - sino solamente de que, acaso, no se hayan puesto a remediarla unos cuantos hombres de buena voluntad y de firmeza en el propósito.

De ahí que los firmantes hayamos tratado de unirnos en sociedad a fin de tramitar, buscar y allanar cuanto sea necesario para que Madrid conozca todo aquello que conocido y celebrado - o simplemente discutido - en otros lugares, queda de continuo alejado de la capital española sin razón que lo justifique.

Creemos los firmantes que está por hacer en materia de arte una labor presentativa de necesidad anterior a toda cuestión polémica, puesto que se trata de proporcionar elementos de juicios suficientes.

Creemos que para conseguir esto hay sólo dos caminos: uno el de exponer cuanto sea posible; otro, el de llevar a cabo una labor ideológica o, si se quiere, "crítica", pero entendiéndose que la crítica aquí no estará considerada como una función repartidora de certificados de aptitud, sino meramente como una función esclarecedora que, destruyendo prejuicios y proporcionando perspectivas o puntos de vista insospechados, pueda colocar a quien esté desorientado en la situación necesaria para que cada obra buena o mediana, mala o excelente, aparezca en su verdadero valor y no en otro que, mejor o peor, sea de todos modos ajeno al propósito del autor y de la obra.

Creemos igualmente que toda obra de progreso y de mera vitalidad en los dominios estéticos requiere el conocimiento constante no ya de toda obra formada y sancionada, sino de todos los intentos, ensayos y tanteos en pro de ignotos rumbos o matices, actividad exploradora que ha dado ocasión bastantes veces en la historia al descubrimiento de leyes, a veces ni siquiera presentidas por aquéllos mismos que exploraban.

Toda actividad, en resumen, debe mantenerse en contacto permanente con la conciencia social, único término posible de contraste y referencia; única posibilidad, por lo tanto, de que hallen, tanto productores como espectadores, el complemento imprescindible para sus respectivas formaciones.

No nos une, pues, una bandera, ni una política; no vamos, pues, ni en pro ni en contra de nadie; habrá preferencias en nosotros, pero sólo en el sentido de que serán preferidas todas aquellas obras que corran más fácil riesgo de ser habitualmente proscritas de los locales de exhibición vigentes y al uso; no guiándonos en nuestras preferencias un forzoso criterio de aprobación, sino simplemente el impulso compensador, necesario para toda labor de justicia y de equilibrio. Habremos de exponer, por lo tanto, toda aquella manifestación de arte que, existiendo, no llega con normalidad a conocimiento del público o aquéllas que, por llegar mezcladas con elementos heterogéneos y contrarios, quedan fuera de todo posible diapason que permita la contemplación a tono, y quedan, en consecuencia, perjudicadas gravemente por tal desplazamiento pernicioso.

En nuestra labor de propaganda ideológica nos guiará el criterio que a esta misma actitud corresponde; procuraremos divulgar, por cuantos medios están a nuestro alcance, no ya tal o cual tendencia sino toda posible tendencia y con más atención aquéllas que estén, de ordinario, menos atendidas y que sean indispensables para el cabal entendimiento de algún sector del arte viviente.

Creemos, en resumen, que todo esto no puede tener más que una interpretación y un sólo nombre: afán de conocimiento y de cultura; o si se quiere de cultivo; cultivo de la sensibilidad y del espíritu.

Manuel Abril, José Bergamín, Rafael Bergamín, Emiliano Barral, Francisco Durrio, Juan Echevarría, Joaquín Enríquez, Oscar Esplá, Manuel de Falla, F. García Lorca, Victorio Macho, Gabriel García Maroto, Cristóbal Ruiz, Adolfo Salazar, Ángel Sánchez Rivero, Joaquín Sunyer, Guillermo de Torre y Daniel Vázquez Díaz.

V.2.2. OCTUBRE DE 1931

(Archivos del Ministerio de Asuntos Exteriores, Caja 6289,
Legajo 1736)

La SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS, que tiene como misión fundamental el dar a conocer en España las tendencias modernas que representan un valor vivo - positivo unas veces, simplemente documental otras, pero siempre de interés para el estudio de la evolución del arte contemporáneo - se propone, ahora, recogiendo la atención que suscita fuera de España, su posible aportación al movimiento que, universalmente, está produciendo, en arte también, una honda transformación, organizar en el extranjero, con la cooperación de la Junta de Relaciones Culturales, una serie de exposiciones que den a conocer el arte español actual, rigurosamente ignorado la mayor parte de las veces.

La S.A.I. tiene el propósito de hacer una escrupulosa selección de obras y realizar en París una primera exposición durante los meses de febrero a marzo del próximo año. También gestiona actualmente de la Junta Nacional de Música su cooperación para organizar, a ser posible en el mismo local, conciertos de música de autores modernos.

Sería interesante conocer si por gestión oficial o simplemente oficiosa podría obtener para dicho objeto el Petit Palais durante la fecha antes indicada.

En caso de no poder obtener el referido local para los meses de febrero o marzo (ya que consideramos de mayor dificultad lograrlo durante abril o mayo) convendría conocer en qué otro salón de exposiciones sería posible realizar la que organizan los artistas ibéricos.

La S.A.I. hace gestiones actualmente para llevar después la exposición a Londres y a algunas de las ciudades del Rhin, probablemente Düsseldorf o Colonia.

V.2.3. 31 DE OCTUBRE DE 1931

(Archivos del Ministerio de Asuntos Exteriores, Serie Ep.E,
Legajo R-746, Expediente 49)

EXCMO. SEÑOR:

La Sociedad de Artistas Ibéricos, que actuó en pasadas ocasiones en la vida artística española, quiere, al volver a constituirse en estos días, responder a una exigencia que, siendo vital para España y para la Cultura del arte, no está representada ni atendida por ninguna agrupación de las que existen.

Sólo dos Agrupaciones atienden en España al arte plástico: la Sociedad de Amigos del Arte y la Asociación de Pintores y Escultores. La primera consagra sus esfuerzos a las artes del pasado y a manifestaciones más históricas que artísticas. La Asociación de Pintores y Escultores no agrupa en su torno a sus socios por normas de arte y estética, sino pura y simplemente por motivos profesionales sin criterio selectivo; y, no ya sólo por ello, sino por los nombres de la casi totalidad de sus adheridos, representa esta Asociación, dentro del arte de España, un arte tradicional de extrema y parcial derecha.

Viven, pues, en España sin representación corporativa más de dos terceras partes de la producción española, dándose la circunstancia de que, en estas dos terceras partes de que hablamos, se encuentran comprendidos todos los productores de arte que, siendo varios y diversos entre sí, producen, sin embargo, todos ellos, ateniéndose a las normas que hoy por hoy constituyen en el mundo la personalidad de nuestros días, el pleno momento histórico de la época presente.

No trata, en consecuencia, de actuar nuestra Sociedad por un mero capricho, ni tampoco por disidencias. Actúa porque existe una misión - la que ella quiere cumplir - misión fundamental y vitalísima, que está en la actualidad abandonada porque los demás no la cumplen.

Nuestros propósitos todos declarados están en el folleto que añadimos a esta instancia.

Particularmente ahora nos dirigimos a Vds., por querer iniciar nuestra campaña de momento con un acto de importancia capital, que por igual enaltezca al arte español y a España. Nada, a nuestro juicio, mejor para lograrlo como llevar a París, a Londres, a Berlín - a donde pueda interesar y sea posible - una exposición coherente y ordenada de todo el arte español que vive y que progresa en estos días acorde con las normas europeas.

Por "normas europeas" entendemos aquello que, siendo de la historia del momento, parece además a las leyes de una ciencia estética eterna. Lo que suele llamarse "arte nuevo" no es - cuando se toma con la seria y completa amplitud que nosotros lo tomamos - otra cosa que la norma del progreso - progreso y norma a la vez -: aquello que busca en la ley nuevos aspectos, aquello que atiende los afanes del momento sin olvidar a la vez la permanencia.

Nosotros, pues, resumiendo, creemos poder representar toda una franja amplísima de arte, un vital movimiento de arte:

1º= Que es histórico; que no es caprichoso ni arbitrario.

2º= Que es estético; que obedece a unas normas generales comunes a todos nosotros y que homogeneiza el grupo.

3º= Que recoge y asume al formarse la representación de un número crecidísimo de artistas que tienen ya valor en todas partes.

Creemos, por lo tanto, que nuestra actuación entra de lleno dentro de los propósitos culturales e internacionales de esa Junta, y quisiéramos, por tanto, que esa Junta amablemente nos concediera la ayuda necesaria para llevar a cabo nuestros planes.

Por el comité: Manuel Abril. Luis Blanco Soler.

(...) La primera condición para que un arte pueda ser apreciado en su valor - sea el que fuere - consiste en que todas sus obras obedezcan al mismo concepto estético, aunque luego, una a una, sean todas ellas tan diversas como diversas las personalidades que las creen. La homogeneidad estética entre las obras de una misma exposición es, pues, condición imprescindible.

Cabe perfectamente en lo posible que un aficionado a la música clásica admire el cante flamenco, pero ese mismo aficionado no pretende nunca mezclar en un mismo concierto las dos músicas. Sería pernicioso para ambas, por exigir cada música sendas acomodaciones de espíritu, no solamente distintas sino opuestas e incompatibles.

En la plástica ocurre igual. El "arte moderno" - tomado con la amplitud que damos a esta palabra - sólo considera dividido el campo del arte - el de ahora y el de siempre - en dos grupos: uno, el arte "plástico" por antonomasia; otro, el arte "extraplástico" o arte de "asunto". El arte "plástico" ve un árbol como tal árbol; y ni aun eso: lo ve como volumen y como calidad, como arquitectura y como materia. En cambio, el arte de "asunto" lo ve como pretexto o instrumento para relatar argumentos extraplásticos. Ve en el sauce, por ejemplo, "el desolado y melancólico abandono de una cabellera que cae lánguida y abatida sobre la tumba sepulcral".

Quien vea un árbol así tiene necesariamente que polarizar su espíritu en una dirección y de un modo completamente opuesto a la polarización que exige la otra visión del árbol. Exponer, pues, los dos artes, en heterogénea mezcla, va en perjuicio o del uno o del otro. Más en perjuicio, desde luego, del arte plástico, puesto que la sensibilidad de la masa, no está sólo acostumbrada a enfocar el arte nuevo como debe, sino que tiene todo su automatismo psíquico hecho - por insistencia secular - a la polarización o enfoque opuesto.

Puede afirmarse, en reglas generales, que el público no ve nunca - ni en el arte moderno ni en el clásico - lo que hay en él de plástico, sino lo que hay de anécdota, o lo que hay de manual habilidad. Esa circunstancia se agrava al tratarse del arte moderno, porque el arte moderno prescinde casi siempre de ambas cosas: de la habilidad externa y de la anécdota.

Hay, pues, que exponer este arte en condiciones de ser visto, o no exponerlo. De ahí nuestro interés de exponer solamente los cuadros que obedezcan a la misma tendencia estética, los cuadros que requieran, por varios que sean entre sí, el mismo enfoque.

Y no es nuestra apreciación exclusivamente nuestra: es traducción fiel del pensamiento universal ortodoxo acerca de la cuestión en todo el mundo. No es un cualquiera reclutado en las filas de advenedizos y snobs ni entre los perturbadores del arte, sino un rector de Universidad - Vermeyten, rector de la Universidad de Gante - quien escribe en estos mismos días lo siguiente:

"Un cuadro no entrega su íntimo secreto, sino cuando se aprehende - independientemente del asunto representado - el lenguaje específicamente artístico: la orquestación de líneas, masas, luces, tonos".

"Conozco - sigue diciendo - un tarro de manteca y un manojo de puerros de Millet que, exentos de toda literatura y de todo relato de historia posible, expresan la bíblica grandeza de la vida rústica mucho más directamente y más puramente que su Angelus".

Ahora bien, ese arte moderno que exige tal adecuación, y tal exhibición aislada, es un arte suficientemente serio, y con derecho, por lo tanto, a pretender las precauciones y la protección que nosotros para él reclamamos, ¿o es una mera secta de avanzada, una

mera moda juvenil, más inquieta y vocinglera que fundamentada y seria? ¿Merece el arte a que nosotros aludimos nada menos que el aval de la Nación en su representación más insigne?.

Lo dicho acaso bastaría; pero nos importa hacer hincapié sobre este extremo. El arte en nombre del cual estamos hablando nosotros es un arte aceptado en todo el mundo - en los mejores Museos, en las mejores revistas, en exposiciones de primera calidad, de óptima calidad en el mundo civilizado: Francia, Alemania, Italia, Norte América - de la Historia del progreso en la evolución del arte y de la estética, representa el movimiento de que hablamos, el único que tiene condiciones - fundamento teórico y volumen - para "hacer época" en la Historia. Ha nacido a consecuencia de haberse erigido la estética en el siglo XIX como ciencia independiente, y no ha hecho, desde entonces, otra cosa que consolidarse y triunfar contra todas las inercias seculares.

Cuando un movimiento espiritual presenta ese bagaje, y presenta semejante consolidación, pasa - querámoslo o no - a la categoría de hecho histórico. Ninguna nación culta puede ya inhibirse de ese hecho. Y puesto que las otras naciones, las que van a la cabeza de la civilización, no se inhiben, creemos nosotros, por tanto, que esta exposición de que hablamos no es una exposición como otras tantas, sino que es - y debe ser, y sólo eso debe ser - una cuestión de honra para España. Algo así como el ingreso de España en la Sociedad de las Naciones del Arte y la Cultura de la época.

Creemos que ha de bastar, para justificar nuestras palabras, el hecho de que en el plan de exposición que detallamos, aparecen más de cien nombres, todos ellos de solvencia, de tanta o más solvencia que los similares de Europa.

Por ello esperamos que la Junta nos favorezca con su apoyo y su consejo (...).

PLAN DE LA EXPOSICIÓN PROYECTADA POR LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS.

Dos únicas consideraciones nos han guiado para la formación y selección de las listas de expositores aquí adjuntas:

= Que todos ellos pertenezcan por igual a las normas del arte moderno.

= Que la valía personal de cada uno sea, por lo menos, igual a la de otros artistas que en sus respectivas naciones son tenidos siempre en cuenta en manifestaciones de esta clase.

Quatro grupos diferentes integran el total de la exposición de que hablamos:

= Los precursores o pioneers: los que hace treinta años comenzaron a iniciar en nuestra patria los rumbos plásticos del arte.

= Los que constituyen actualmente la avanzada española en París.

= Los que, residiendo aquí, fueron conquistando ya prestigio de nuevos maestros; la generación que pudiéramos llamar de recientes o inminentes consagrados, ya sea por sanciones oficiales, ya sea por asenso de sectores de opinión representativos de España. En este grupo cuentan y aparecen ya los que siguen las tendencias europeas como algunos que inician reacciones o variantes personales e independientes. Siempre que el principio estético sea el mismo, tanto da que el arte de cada cual sea extravagante o moderado, insólito o prudente; neo-clasicista o correcto.

= Los noveles; aquéllos que prometen y que ensayan, siempre que en todos exista - por supuesto - un mínimo de valía que garantice esa calidad de "promesa" de que hablamos.

Son varias las exposiciones extranjeras, de carácter internacional - una de ellas celebrándose actualmente en Bruselas - que recogen y tienen en cuenta la obra de estos artistas, corroborando

con ello dos ideas que deben, a nuestro juicio, presidir estas gestiones:

Una, que el experimento en sí - cuando es experimento y no vaciedad de indocumentado indiscreto - tiene un valor intrínseco importante, se llegue o no a resultados concluyentes y a conclusiones logradas.

Otra, que la finalidad de las Exposiciones se reduce a mostrar - a remover - y no a fallar. El juicio en estas cuestiones pertenece al futuro, a la posteridad. El hoy debe limitarse a procurar que el futuro disponga del mayor número posible de datos y, por consiguiente, de intentos...

A continuación incluimos una lista de aquellos autores que habrían de ser invitados por nosotros para que figurasen en la Exposición, si así lo juzgaban conveniente. La lista no aspira a estar completa, pero la incluimos por creer que puede servir a la Junta de dato de orientación acerca de nuestra amplitud y nuestro empeño.

Primer Grupo

Regoyos	Nonell
Echevarría	Vayreda (padre)
Iturrino	Mercadé
Durrio	Canals
Solana	Sunyer
Vázquez Díaz	Aragay
Evaristo Valle	Apa
Arteta	Humbert
Piñola	Mayol
Pinazo	Mir
Cristóbal Ruiz	Pidelaserra
Victorio Macho	Nogués
Mateo Hernández	Gargallo
Juan Cristóbal	Manolo
	Casanova

Segundo Grupo

Picasso	Cossío
Pruna	Ismael
Juan Gris	Viñes
Miró	Peinado
Dalí	González
Bores	Prieto, G.

Tercer Grupo

Pérez Rubio	Cossío
Valverde	Pelegrín
Benjamín Palencia	Balbuena
Maruja Mallo	Servando del Pilar
Moreno Villa	Esteban Vicente
Pedro Sánchez	Frau
Genaro Lahuerta	Ferrant
Ponce de León	Alberto
Souto	Barral
Castedo	Laviada
Mateos	Díaz Bueno
Climent	Planes
Ángeles Santos	Decref
Caviedes	Pérez Mateos
Berdejo Elipe	Benet

Mompou
Francisco Domingo
Sunyer
Obiols
Serra
Sisquella
Vayreda
Marqués-Puig
Bosch-Roger

Andreu
Rebull
Jurñac
Burñac
Guezala
Bicandi
Ucelay
Tellaeché
Almada, y otros
portugueses

Cuarto Grupo

Esteban Vicente

Bonafé
Maortúa
Flores
Garay
Santonja
Esplandíu
Aguirre
Renau
Alvear
Rodríguez Luna
Isaías
Cristóbal

C. Suárez de
Figueroa
Rosario de Velasco
Lola de la Vega
Marisa Pinazo
Marissa Röesset
Cabanás
Olasagasti
Acín
Díaz Yepes
Aladrén
Mallo
Tolosa

Por el comité: Manuel Abril. Luis Blanco Soler.

V.2.5. "NUESTRO SALUDO Y NUESTROS PROPÓSITOS" (Aparecido en Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos, Madrid, núm. 1, sept. 1932)

Quisiéramos, al escribir y publicar esta revista, dirigirnos a todos; pero, antes de hablar a todos, queremos dirigirnos al Gobierno, a las autoridades pertinentes, siguiendo esa costumbre del conferenciante público, que establece al comenzar, antes de iniciar el tema, una gradación jerárquica en sus saluciones: Autoridades..., Señoras..., Señores..., Compañeros...

Tenemos, ante todo, que hablar a la autoridad, porque ella es aquí el tutor de todos, en lo que a las artes respecta. No hay, en la España de hoy, conciencia pública artística; la habría si existieran en España representaciones firmes, actuantes y conscientes, de todos los rumbos posibles, aunque después cada cual pensase como quisiera. ¿A quién culpar? No sabemos. En parte, a la apatía de los ciudadanos todos; en parte, a los Gobiernos, que han estado manteniendo, en todas las regiones oficiales, cierta mezcla de abandono y partidismo, que persiste en este régimen, y que ha trascendido a la "calle", esa ya famosa "calle", tan llena de ambigüedades y de encrucijadas.

Sabemos, sí, perfectamente que no habrá salvación efectiva mientras cada cual, cada hombre, no sienta, por su parte, entre las necesidades apremiantes de su espíritu, la necesidad del arte, la afición a fomentar la producción y la compra de obras de arte; pero, dado que no existe esa afición en la medida o en la altura de nivel que corresponde a la actividad de un pueblo al día, compete a la autoridad - a nuestro juicio - acudir al remedio del colapso, asumiendo la inicial intervención, iniciando por su cuenta el movimiento.

De ahí que nuestras palabras - aparte lo protocolario - vayan, ante todo, al Gobierno: a la autoridad que rige los destinos de la España oficial de estos momentos.

**Al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y al
Director General de Bellas Artes**

La Sociedad de Artistas Ibéricos se manifestó en España hace unos años, y ahora se organiza de nuevo y con más firme volumen, con objeto de representar y defender los fueros de toda una mitad de la civilización artística - la más importante acaso y, desde luego, la que más caracteriza nuestro tiempo -, por completo abandonada entre nosotros, y sin que nadie la atienda, ni la muestre, ni la inculque de una manera orgánica y constante.

España, Sr. Ministro, está viviendo, en lo que se refiere al arte plástico, por completo en la cuneta de la cultura mundial desde hace cerca de un siglo. No se puede tener, como se ha tenido a España, más completamente aparte de la Historia.

El mundo de la plástica ha vivido en los últimos años el siglo más espléndido, más esencial y profundo que haya podido nunca existir en la Historia de las Artes, desde que las Artes existen. Puestos a señalar jalones en la Historia, quizás no puedan ser citados más que tres que puedan competir en fundamento y alcance: el Helenismo, el Renacimiento y el actual: la revolución plástica, desde el impresionismo hasta ahora, y la revolución teórica inherente, desde la fundación de la Estética como ciencia independiente hasta nuestros días.

Pues bien: este movimiento - que ocupa un siglo entero, y que ha llenado y llena el mundo todo - no ha pasado jamás por Madrid, y casi no ha pasado por España.

Los autores extranjeros, que fueron en etapas sucesivas formando esa evolución, no pasaron jamás por España. Los autores españoles que

se incorporaron a esa evolución no consiguieron jamás venir a España, o fueron - cuando alguno apareció, muy pocas veces - objeto de escarnio y desprecio.

Los Regoyos, los Nonell, para citar nombres concretos, fueron a la "Sala del Crimen" las contadísimas veces que por Madrid aparecieron. Centenares de maestros consagrados de todas partes del mundo - españoles varios de ellos, que entraron ya en los Museos europeos y americanos - no han conseguido aquí ni entrar en los Museos ni ser jamás exhibidos ante el público de España.

Esto es criminal para un pueblo, y tanto más criminal cuanto que ya no podrán, ni ustedes ni otros, ni nadie, subsanar parte del daño. El Museo Moderno de España no podrá jamás en la vida tener ya una representación, ni aun modesta, de ese siglo representativo de que hablamos, porque hoy costaría millones adquirir unos cuantos cuadros, que hubieran podido ser adquiridos a su tiempo por poquísimos dineros.

Ese crimen de abandono es el único responsable de que el público español - incluso el que presume de ilustrado - se encuentre en esta cuestión del arte vivo en la más total barbarie: ni sabe de qué se trata ni ha podido ver las obras que constituyen todo el arte de la época, ni ha podido entrenarse al mirarlas, ni ha podido nadie, por tanto, no ya defender esas obras, sino ni siquiera explicar la Historia artística, pudiendo mostrar algunas o refiriéndose a obras conocidas.

Como consecuencia de esto, los publicistas falsean, inventan y desbarran, aprovechando la ignorancia de las gentes para lanzar afirmaciones gratuitas con impunidad absoluta, y los que se dan cuenta de ello no pueden rehabilitar la verdad, porque han de hablar a un pueblo que no ha podido jamás educar su juicio con datos y no puede, por tanto, discernir quién está y quién no en lo cierto.

No se trata, por lo tanto - como puede ver S.E. - de una cuestión de arte sólo; se trata, además, de instrucción, de instrucción pública; se trata del decoro nacional; se trata de que España pueda caminar, en esto como en todo, a la par de la cultura y recibiendo, como otros pueblos reciben, la educación a que es acreedora.

Por eso, Sr. Ministro, esta instancia que a V.E. dirigimos no es solamente una súplica y un llamamiento, sino que es además una denuncia concreta. Quisiéramos que el Sr. Ministro nos pidiera - si duda de lo dicho por nosotros - responsabilidades y explicaciones de todo cuanto decimos:

Si es verdad que en España hubo Exposiciones suficientes para haber tenido al día al público español, nosotros somos falsarios;

si es verdad que se hizo en este asunto todo cuanto se pudo, nosotros somos falsarios y levantamos falsos testimonios.

si no es verdad que esos autores a los que nos referimos y ese movimiento de que hablamos ha sido ya acogido en todo el mundo culto y ha pasado a las revistas y Museos de todas partes del mundo, exceptuados nosotros, que nos culpen, porque estamos acusando falsamente;

pero si es un hecho cierto lo afirmado, se nos debe atender, Sr. Ministro, no ya como un simple grupo que se propusiera una labor - siempre loable - de noble y alta cultura, sino como algo más hondo: como una agrupación que aspira a nivelar y a establecer en lo posible la vida civilizada del arte en nuestra España, vida que está hoy - insistimos - gravada con el déficit bochornoso de toda una mitad - por lo menos, una mitad - del arte vigente de ahora.

Este criterio cultural que aquí exponemos no tiene en la actualidad española ni representación oficial ni representación oficiosa. La Asociación de Pintores y Escultores o la Sociedad de Amigos del Arte, que son las dos únicas Sociedades orgánicamente constituidas en España, no pueden asumir, ante el Estado ni ante el mundo, una representación colectiva de las Artes, pues una, lo mismo que otra, representan justamente, y han venido representando hasta hoy, esa otra mitad a que nos venimos refiriendo; mitad que no

solamente ha estado acaparando de continuo todos los privilegios posibles, sino que ha estado, además, impidiendo el desarrollo de esa otra mitad del arte que, según nuestra afirmación, representa nuestra época moderna.

De ahí que nosotros nos presentemos a V.E. y ante el público español con la pretensión de asumir la representación de toda una cultura y de toda una opinión que, fuera de nosotros, nadie ostenta; representación que trata - obsérvese esto bien -, no ya de ir contra nada, sino de complementar lo que existe y de impedir - eso sí - que nadie trabe la expansión de cualquier movimiento de cultura.

Queremos vivir al día - nada más -; pretendemos para ello constituir una especie de Universidad oficiosa de las Artes, en donde se trate de informar y cultivar la sensibilidad y la ideología de las gentes por medio de Exposiciones, conferencias, cursillos, revistas, monografías y libros.

Lo que podamos realizar por propio esfuerzo lo realizaremos, desde luego, sin pedir ayuda alguna; en lo que no, a V.E. y al Poder, en general, habremos de recurrir cuando haga falta.

Por hoy, baste con esta introducción, en la que nada pedimos a V.E. sino esto: que vea nuestros propósitos, que tome nuestras palabras en consideración, si las halla razonables, y que haga lo posible para que él, o nosotros, o quienquiera, organice la vida de las artes con arreglo a normas nuevas, de acuerdo con la Historia y la Cultura.

A todos

Y ahora, a los demás: Señoras y señores... Compañeros...: La revista que aquí presentamos, y que a todos saluda cortésmente, quisiera, con el tiempo, dedicar su atención al arte todo. En la actualidad dedica al arte plástico su esfuerzo preferente, por creer - entre otras razones - que España, en estos días, dedica menos atención al arte plástico que al arte musical y a las artes literarias.

Obligados a movernos en precario, tenemos que prescindir de no pocas secciones, que irán apareciendo si ustedes nos ayudan y si ustedes las desean.

El manifiesto que hemos ya repartido, en impreso aparte, y que repartimos, adjunto, con este primer número de ARTE, nos exime de más explicaciones. Nuestra posición es ésa.

A todos, nuestro saludo.

CATÁLOGO
DE LA
Primera Exposición
DE LA
Sociedad de Artistas
Ibéricos

MAYO Y JUNIO

1 9 2 5

**PALACIO DE EXPOSICIONES
DEL RETIRO**

Edición facsímil realizada
con ocasión de la exposición
“LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS
Y EL ARTE ESPAÑOL EN 1925”



N.I.P.O. 305-95-0004X

Precio: 0,30 ptas.

M A D R I D

Catálogo

Salón Central

Victorio Macho

- 1 Fuente de la Vida (fragmento del monumento a Cajal) (piedra).
- 2 Cabeza de Cajal (estudio para el monumento) (bronce).
- 3 Sepulcro del poeta Tomás Morales (piedra).
- 4 Boceto para la Victoria del monumento a Elcano (bronce).

Angel Ferrant

- 5 Desnudo (ébano).
- 6 Desnudo.

Adsuara

- 7 Desnudo.
- 8 Desnudo.
- 9 Desnudo.
- 10 Mujer.

José Capuz

- 11 Desnudo.

Quintín de Torre

- 12 Cabeza de mujer.

Valentín Dueñas

- 13 y 14 Relieves.

Planes

- 15 Cabeza de mujer.

Emiliano Barral

- 16 Retrato.

Sala I

Luis Bagaria

Caricaturas.

Sala I bis

Fernando

Pinturas y dibujos.

Sala II

L. Berdejo

- 17 La fuente.

Roberto F. Balbuena

- 18 Desnudo.
- 19 Bañistas.
- 19 A Desnudo.

Mariano Sancho

- 20 Retrato.
- 21 Pasajes.
- 22 Flores.

García Ascot

- 23 }
- 24 } Oleos.
- 25 }

Sala III

Libros de arte y reproducciones artísticas.

Sala II bis

Reproducciones populares antiguas (de la colección de Don Felix Boix).

Sala III bis

Benjamín Palencia

Oleos y pasteles.

Sala IV

Javier Cortés

26 Paisaje.

27 Paisaje.

Santiago Pelegrín

29 Desnudo.

30 Estudio.

31 Paisaje.

Pablo Zelaya

32 Paisaje de Cuenca.

33 " "

34 " "

35 Retrato de vieja.

36 Monjas.

Aida Uribe

37 Paisaje.

38 " "

39 " "

Sala V

Ramón Pichot

Oleos, pasteles y aguafuertes.

Sala VI

(Dibujos)

Alberto, Maroto, Norah Borges,
Moreno Villa, Barradas y
Pérez Orue.

Sala VII

Francisco Boreas

40 El cántaro y la botella.

41 El maniquí azul.

42 Guillermo de Torre.

43 Cacharros.

44 Frutas.

45 Autorretrato.

46 La jarra de cristal.

47 Tejados.

48 Retrato de Apraiz.

49 Trozo de habitación.

50 El vaso negro.

51 Los pies de la cama.

52 Retrato de Pérez Ferrero.

53 Coliflor.

54 Café con leche.

55 El maniquí rosa.

Acuarelas { Cálidas.
 { Frías.

Sala VIII

José Frau

56 El Sendero.

57 Los pájaros y las nubes.

58 Alamos en el barranco.

59 Pueblo llano.

60 La lluvia en Castilla.

61 Campos al sol.

62 Tierras de Sepúlveda.

63 El número 9.

64 El manzano.

65 El arrabal.

66 Luces y flores.

67 La calle está triste.

68 La calle del Espíritu Santo.

69 Viejo rincón.

70 Campanas en la tarde.

Sala X

Francisco Santa Cruz

71 Glorieta con niños.

72 Magasin du fleurs.

73 Alameda.

74 Española.

J. Moreno Villa

75 Paisaje de playa.

76 Naturaleza muerta.

C. S. de Tejada

77 Verbena.

78 Retrato de Paco.

79 Muchacha peinándose.

Salvador Dalí

80 Retrato.

81 Retrato de Luis Buñuel.

82 Bañista.

83 Desnudo.

84 al 89 Naturalezas muertas.

Salas XI y XII

Barradas

Obras del 1922 al 1925

90 Retrato.

91 " "

92 " "

93 " "

94 " del pintor Maroto.

95 " del pintor Fernando.

96 " "

97 " de mi tío José.

98 " Moza de Luco.

99 " "

100 " Moza de Luco.

101 " mi sobrino Calixto.

102 " del escritor Gil Bel.

Figuras de Puerta de Atocha

103 Tratante.

104 Descargador.

105 Molinero.

106 Albañil.

107 Tartanero.

108 Obrero en la taberna.

109 a 115 Figuras de San Juan
de Luz.

Alberto

(Esculturas)

116 Ingenuidad.

117 Maternidad.

118 Obrero vasco.

119 Ciego de la bandurria.

120 Campesino castellano.

121 Retrato del pintor Barra-
das.

122 Buey.

123 Guerrero del siglo XII.

124 Mujer de castilla.

Sala XIII

Cristobal Ruiz

125 Retrato.

126 Paisaje.

127 Paisaje.

128 Retrato.

Juan de Echevarría

- 129 Naturaleza muerta.
- 130 Mi sobrino.
- 131 Retrato de niña.
- 132 Flores.
- 133 Retrato de Mlle. X.
- 134 Flores.
- 135 Paisaje (Oyarzun).
- 136 Flores.

Irene Narezo

- 137 Retrato.

Sala XIV**José G. Solana**

- 138 Los desechados.
- 139 Las coristas.
- 140 Las vitrinas.
- 141 Chulos y chulas.
- 142 Chulos.

Nicanor Piñole

- 143 La hija del patrón.
- 144 El marmitón.
- 145 Gentes.
- 146 Paisaje.
- 147 ,
- 148 ,
- 149 ,
- 150 ,

Valentin de Zubiaurre

- 151 Crepúsculo.
- 152 Tierra vasca.
- 153 Oleo.

Ramon de Zubiaurre

- 154 Oleo.

Maroto*(Paisajes de Madrid)*

- 155 El Viaducto (1920).
- 156 El tren de cintura.
- 157 Barrio popular.
- 158 El tunel.
- 159 La puerta de . . .

Sala XV**Antonio Guezala**

- 160 Elatxobe.
- 161 Elatxobe.
- 162 San Juan de Gaztelugatxe.
- 163 Bilbao, Noviembre 1922.
- 164 Sukarieta.

Jose Bicandi

- 165 Trozo de puente en Motrico.
- 166 Casa de pesca en Motrico.
- 167 Besugos.
- 168 Papardos.
- 169 Colajos.
- 170 Apunte para baile.
- 171 , , ,

Fernando

- 172 La ventana.
- 173 Puente de hierro.
- 174 Naturaleza muerta.

Alberto Arrue

- 175 Retrato de niño.

Sala XVI**Julian Tellaeche**

- 176 El grumete.
- 177 Maternidad.
- 178 El puerto.

J. M. Ucelai

- 179 Autorretrato.
- 180 Retrato de S. N.
- 181 , , S. L.
- 182 , , E. J.
- 183 Nescatiebat.

- 184 Retrato.

Aurelio Arteta

- 185 Figura de mujer.
- 186 al 189 Cartones para los frescos del Banco de Bilbao (Madrid).

Jenaro Urrutia

- 190 Bañistas.
- 191 Naturaleza muerta.
- 192 Familia.
- 193 El pastorcillo.

ARTISTAS IBÉRICOS

EXPOSICIÓN DE OBRAS EN CHARLOTTENBORG

Precio 50 Ore

COPENHAGUE • SEPTIEMBRE 1932

AXELHOLM A.S. COPENHAGUE

ARTISTAS IBÉRICOS

Exposición de obras
en Charlottenborg

COPENHAGUE • SEPTIEMBRE 1932

UDSTILLINGS-KOMITÉ

GINÉS VIDAL,
Spaniens Minister i København.

MANUEL ABRIL,
Kritiker og Forfatter, Madrid.

TIMOTEO PÉREZ RUBIO,
Maler, Underdirektør for „Museet for moderne Kunst“, Madrid.

ALFONSO PONCE DE LEÓN,
Maler, Madrid.

♦

FREDERIK BORGBJERG,
Undervisningsminister.

HARRIET BENTZON,
Eratsaadinde, Medlem af „Dansk-Spansk Forening“s Bestyrelse.

VALDEMAR LUDVIGSEN,
Generalkonsul, Medlem af „Dansk-Spansk Forening“s Repræsentantskab.

K. O. HILKIER,
Maler.

TAGE JESPERSEN,
spansk Vicekonsul, Næstformand i „Dansk-Spansk Forening“.

CARL BRATLI,
Dr. phil., Formand for „Dansk-Spansk Forening“.

Udstillings-Komité	5
Artistas Ibéricos	7—9
Spanske Kunstnere	10—12
Fortegnelse med Illustrationer.	13—23

ARTISTAS IBÉRICOS

CUANDO tú, buen amigo del norte, hayas oído decir que venía a Copenhague una exposición de pintores españoles, te habrás figurado acaso que en ella encontrarías una fiesta de costumbres españolas, exóticas y brillantes: meridional alegría de aquel sol y aquella tierra. Vas a encontrarte, sin embargo, con una exposición en donde España a penas si aparece.

Suponemos que aquí, en Copenhague, lo mismo que allí, en España, lo mismo que en todas partes, habrá dos grupos distintos de personas: aquellas que ven en el arte una ley universal y no creen que el arte y la belleza necesitan recurrir a los "bailes de trajes" nacionales, y otros para los cuales el arte sólo existe en estos espectáculos y creen que el patriotismo y la estética deben reducir el arte a una especie de propaganda de turismo. Nuestro concepto del arte y del patriotismo es otro. Nosotros pertenecemos a los primeros, y a personas así nos dirigimos. Creemos, desde luego, que España es uno de los países más admirables del mundo; aconsejamos a todos con vehemencia, que vayan a ver España, pero decimos también, en cuanto de arte se trata: "No le pidais al arte, por favor, que se convierta en koda de turismo!" Las agencias de viajes harán bien en "difundir estampas de colores donde nuestra tierra aparezca como escenario de revista teatral lo mas varia y vistosa posible; harán bien porque es su mision esencialísima; pero el arte es otra cosa; el arte verdadero no ve ni España ni el mundo, como un

bazar brillante de razas y ceremonias. Ni desde el punto de vista estético ni desde el punto de vista español, puede el arte aceptar la división del mundo en dos mitades: una de lujos y "parque de atracciones", otra de prosaísmos indignos del arte. Para el arte no hay prosaísmos; para el arte no hay jerarquías de temas ni de asuntos: todo es bueno; y en cuanto al españolismo en el arte y para el arte, lo español consiste en el modo de hablar y de decir las verdades universales; no en el empeño vano de conservar costumbres y modismos.

Aunque viste el español a la europea no deja de ser español quien lleva a España en la sangre. En arte, con más motivo ha de ocurrir otro tanto, puesto que el arte no es nunca privativo de tal o cual nación sino que ha de hablar a todos los pueblos y ha de regirse por leyes que están por encima del tiempo y de las demarcaciones. "Visten los lirios del campo mejor que Salomón" nos dicen las Escrituras; por eso en todos los países de la tierra existe desde hace medio siglo un sector importante de pintores para quienes no es Salomón, como tal personaje, lo importante, ni lo es tampoco el traje de los Salomones del mundo, sino que lo es la creación; y de la creación, ni siquiera lo que pueda haber en ella de lujoso sino lo profundo y grave. "Entre los pucheros anda el Señor" dijo la española Santa Teresa. Así los artistas-poetas buscan la creación, no ya en los lirios sino también y por igual en el más humilde puchero. Veán, por lo tanto, la Exposición que ahora presentamos como una muestra de todo un sector de España en el

cual interesa ante todo la plasticidad pictórica, no el tema ni el motivo.

La actual Exposición se compone de artistas muy diversos ya en edad, ya en dirección: los hay que pasaron de cuarenta y los hay de veintitantos; algunos ya laureados y en la cumbre del prestigio; otros comenzando ahora su carrera.

En cuanto a la orientación, aunque todos tienen de común las peculiaridades antedichas en el modo de entender, ya el arte, ya la vida, sigue no obstante cada cual su personal camino; de tal modo que no puede ser mayor el contraste entre unos y otros.

La dificultad que ofrece la escultura para su acarreo y transporte nos ha hecho prescindir por esta vez de los escultores españoles y nos hemos limitado a incluir en el envío dos obras de una escultora acreedora a esta única excepción por un triple motivo: por ser la única artista danesa residente allá en España; por ser esposa del pintor español Vázquez Díaz; y por ser — razón suprema — artista de talento.

Agradezcamos ahora, al terminar, de todo corazón, la ayuda y la cordialidad que hemos encontrado todos, no ya sólo entre los nuestros — nuestro Ministro, Sr. Vidal, el primero — sino muy especialmente en la Asociación Dano-Española y en su presidente, el servicial y entusiasta hispanófilo, Sr. Bratli. Que marque esta Exposición el comienzo de un intercambio artístico y cordial entre Dinamarca y España.

Manuel Abril.

SPANSKE KUNSTNERE

DA Du, kære Ven fra Norden, hørte Tale om, at der skulde være en spansk Maleri-Udstilling i København, troede Du maaske, Du skulde opleve et spansk Orgie i straalende eksotiske Farver, en sydlandsk Glædesfest bestraalet af Spaniens blændende Sol. Du vil imidlertid her se en Udstilling, hvor Spanien næppe nok viser sit Ansigt. Vi gaar ud fra, at der i København, som i Spanien og alle andre Steder, hersker to forskellige Opfattelser af Kunstens Væsen, idet nogle anser Kunsten for en universel Lov og ikke mener, at Kunsten og Skønheden ikke har nødig at tage sin Tilflugt til nationale og særprægede Skuespil, medens andre tror, at Kunsten kun bestaar i saadanne Opvisninger, og at Patriotismen og Æstetiken bør reducere Kunsten til en Art Turistpropaganda.

Vi har imidlertid en anden Opfattelse af Kunsten og Patriotismen. Vi mener selvfølgelig, at Spanien er et af de mest vidunderlige Lande i Verden, og vi raader alle til at rejse til Spanien i Forvisningen om, at de ikke vil fortryde det; men trods det at vi føler og ikke stærkt nok kan fremhæve dette, mener vi ogsaa, at hvad Kunsten angaar, maa man for alt i Verden ikke forlange, at den forvandles til en Kodak for Turistreklaame. Det er rigtigt og paaskønnelsesværdigt, naar Rejssebureauerne udspreder farvestraalende Plakater, der skildrer vort rige og brogede Folkeliv; det er rigtigt, fordi det er sandt, og fordi det er deres egentlige Opgave. Men Kunsten er noget helt andet; den sande Kunst ser hverken Spanien eller den øvrige Verden som et straalende Marked med Menneske-

racer eller Folkelivsbilleder. Hverken fra et æstetisk eller fra et spansk Synspunkt kan man tænke sig Verden delt i to Halvdele, den ene bestaaende i Luksus og Forlystelser, den anden fuld af prosaisk Hverdagsliv. For Kunsten eksisterer der intet prosaisk Hverdagsliv; for Kunsten eksisterer der ingen Klasseinddeling af Opgaver eller Motiver — for Kunsten er alt godt; og hvad angaar den spanske Indsats i Kunsten og for Kunsten, saa bestaar den i den spanske Maade at udtrykke de universelle Sandheder paa, og ikke i en forfængelig Stræben efter at bevare nedarvede Sæder og Udtryksmaader.

Selvom Spanieren klæder sig som andre Europæere, bliver han derfor ikke mindre spansk, hvis han har det i Blodet. I Kunsten maa det samme være Tillæddet, saasom Kunsten aldrig er noget særegent ~~uden~~ den ene eller den anden Nation, men skal tale til alle Nationer og styres af Love, der er hævet over Tiden og Landegrænserne.

„Liljerne paa Marken er bedre klædt end Salomon i al sin Pragt“ siger Skriften, og derfor træffer man nu i alle Lande Jorden over, i Løbet af det sidste halve Aarhundrede, Grupper af betydelige Malere, for hvem Salomon ikke er det vigtigste, ej heller denne Verdens Stores og Vises Klæder, men derimod selve Skabningen; og i Skabningen er det ikke engang det yppige og herlige, men det dybe og alvorlige der interesserer. „Herren findes selv blandt Gryderne“, siger vor spanske Helgeninde Santa Teresa, og derfor søger Digtere og Kunstnere Skabningen ikke alene blandt Liljerne men ogsaa i de tarveligste Gryder. Man bør derfor betragte den Udstilling, vi her præsenterer Dem, som en Prøve af et Udsnit af Spanien, hvori

det navnlig er den maleriske Plasticitet og ikke Temaet eller Motivet, der interesserer.

Denne Udstilling rummer Værker af Kunstnere, der er meget forskellige baade i Alder og i Aandsretning; nogle af dem er allerede over de fyrrer og andre kun i tyverne, nogle allerede knæsatte og berømte, andre kun i Begyndelsen af Kunstnerbanen.

Hvad de forskellige Retninger angaar, selvom de alle har den samme Opfattelse af Kunsten og Livet, som ovenfor er antydnet, saa følger dog hver enkelt sine egne Veje, og det paa en saadan Maade, at Modsætningerne er i høj Grad fremtrædende.

De store Vanskeligheder, der frembyder sig for Transporten af Skulpturarbejder, har haft til Følge, at vi denne Gang har maattet se bort fra spanske Billedhuggere, og har maattet indskrænke os til to Værker af en Billedhuggerinde, der særlig fortjener denne Undtagelse af tre Grunde: hun er den eneste danske Kunstnerinde, der er bosiddende i Spanien; hun er gift med den spanske Maler Vázquez Díaz, og — som den vægtigste Aarsag — hun er en talentfuld Kunstnerinde.

Vi kan ikke slutte denne lille Indledning uden at udtale vor hjerteligste Tak for den Hjælp og elskværdige Imødekommenhed, vi alle har modtaget, ikke blot hos vore egne Landsmænd — i første Linie vor Minister, Hr. Vidal — men ganske særlig hos „Dansk-Spansk Forening“ og hos dens hjælpsomme Formand og begejstrede Hispanofil Hr. Bratli. Lad os da ønske, at denne Udstilling maa blive Indledningen til et kunstnerisk og hjerteligt Samarbejde mellem Danmark og Spanien.

Manuel Abril.



PEDRO FLORES: Grupo de figuras — Gruppe

Værrelse 25	ALBERTO	Nr.
20 Dibujos — 20 Tegninger		1
Værrelse 19 a	JUAN BONAFÉ	
Retrato — Portræt		2
Paisaje de Cádiz — Landskab fra Cádiz		3
Paisaje de Murcia — Landskab fra Murcia		4
Paisaje de Murcia — Landskab fra Murcia		5
Bañistas — Badende		6
Río — Flod		7
Pueblo — Landsby		8
Cuatro acuarelas — Fire Akvareller		8 a
Værrelse 18 a	JULIÁN CASTEDO	
Retrato — Portræt		9
Bodegón — Nature morte		10
Paisaje — Landskab		11
Desnudo — Nøgen Kvinde		11 a
Værrelse 18 b	ENRIQUE CLIMENT	
Número 1		12
Número 2		13
Número 3		14
Número 4		15
Número 5		16
Værrelse 17 a	CLOTILDE FILBA	
1 Naturaleza muerta — Nature morte		17
2 Naturaleza muerta — Nature morte		18
3 Naturaleza muerta — Nature morte		19

[14]

Værrelse 20 a	PEDRO FLORES	Nr.
Grupo de figuras — Gruppe		20
Grupo de Españoles — Spaniere		21
La conversación — Konversation		22
El concierto — Koncerten		23
Dama española — Spansk Dame		24
La familia judía — Jødefamilien		25
Værrelse 19 a	LUÍS GARAY	
Taberna — Værtshus		26
Figura femenina — Kvindefigur		27
Retrato — Portræt		28
Paisaje de Murcia — Landskab fra Murcia		29
Værrelse 21	JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA	
El Físico — Fysikeren		30
Gigantes y cabezudos — Kæmper og Masker		31
Desnudo femenino — Nøgen Kvinde		32
El pavo muerto — Den døde Kalkun		33
Plantas — Planter		34
La máscara y los doctores — Masken og Lægerne		35
Værrelse 18 a	HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES	
Familia — Familie		36
Retrato barroco — Barokportræt		37
Gimnasta — Gymnastiker		38
Azotea — Terrasse		39
Bodegón — Nature morte		40

[15]

Værelse 17 a	JOAN JUNYER	Nr.
Retrato	— Portræt	41
Labrador	— Bonde	42
Mallorca	— Mallorca	43
Desnudos junto al mar	— Nøgne Figurer ved Havet	44

Værelse 20 b	GENARO LAHUERTA	
Naipes en libertad	— Kort i Frihed	45
El joven del acordeón	— Den unge Mand m. Harmonikaen	46
El caballo y él	— Hesten og han	47
Jinete y violín	— Rytter og Violin	48
Retrato del pintor Pinazo	— Portræt af Maleren Pinazo	49
Idilio	— Idyl	50

Værelse 16	MARUJA MALLO	
1 Pinturas	— Billeder	51
2 Pinturas	— Billeder	52
3 Pinturas	— Billeder	53

Værelse 16	JOAN MIRÓ	
Interior holandés	— Hollandsk Interior	54
Retrato de señora 1820	— Portræt af Fru 1820	55
Pintura-tableau	— Maleri	56
Desnudo	— Nøgen Figur	57

Værelse 16	ÁNGELES ORTÍZ	
Mujeres desnudas	— Nøgne Kvinder	58
La castellana	— Kastilianerinden	59
Los sentimientos progresivos	— Vaagnende Følelser	60



JOSE GUTIERREZ SOLANA: La máscara y los doctores — Masken og Lægerne

Værelse 19 b	BENJAMÍN PALENCIA		Nr.
Manzanas de arena	— Sandæbler		61
Peces blancos	— Hvide Fisk		62
Perdices en hormigueros	— Agerhøns i Myretuer		63
Tierras silúricas	— Silurisk Jord		64
Paisajes en lluvia	— Landskaber i Regnvejr		65
Paisajes en silencio	— Tavse Landskaber		66
Sensación de espacio	— Rumfornemmelse		67
Paisaje de Toledo	— Landskab ved Toledo		68

Værelse 22	TIMOTEO PÉREZ RUBIO		
Bañista	— Badende		69
La esperanza	— Haab		70
La inocencia	— Uskyld		71
Paisaje	— Landskab		72
Paisaje	— Landskab		73
Paisaje	— Landskab		74

Værelse 16	PABLO PICASSO		
Dibujo	— Tegning		75
L'embrassement	— Omfavnelse		75 a

Værelse 19 a	ALFONSO PONCE DE LEÓN		
Bodegón con Flor	— Nature morte med Blomst		76
Naturaleza muerta	— Nature morte		77
La hija del guarda	— Betjentens Datter		78
Idilio en carretera	— Idyl paa Landevejen		79
Naufragio en Marbella	— Skibbrud ved Marbella		80



PABLO PICASSO: L'embrassement — Omfavnelse

Værelse 16	JUAN PRUNA	Nr.
Desnudo de muchacha	— Nøgen ung Pige	81
Burro, madre y niño	— Æsel, Moder og Barn	82
Piedad	— Pietà	83
El caballo blanco	— Den hvide Hest	84
Juventud	— Ungdom	85

Værelse 18 b	ANTONIO RODRÍGUEZ LUNA	
Paisaje con pájaros	— Landskab med Fugle	86
Paisaje	— Landskab	87

Værelse 20 b	PEDRO SÁNCHEZ	
Mujer en la playa	— Kvinde paa Stranden	88
La bella jardinera	— Den smukke Gartnerpige	89
Mujer peinándose	— Kvinde der sætter sit Haar	90
Maternidad	— Moder med Barn	91
El buen Pastor	— Den gode Hyrde	92
La mujer del marinero	— Sømandens Hustru	93
Cazador y paisaje con ruinas	— Jæger og Landskab m. Ruiner	94
Figura de mujer	— Kvindefigur	95

Værelse 20 a	FRANCISCO SANTA CRUZ	
Danza macabra	— Dødedans	96
Pastores de elefantes	— Elefanthyroer	97
San Sebastián	— Den hellige Sebastian	98
Pintura mural	— Væg billede	99



Værelse 19 b	ANGELES SANTOS	Nr.
El niño muerto — Det døde Barn		99 a

Værelse 16	ISMAEL DE LA SERNA	
Acuarium — Akvarium		100
Flores — Blomster		101
Fuente — Springvand		102

Værelse 21 og 17 b	ARTURO SOUTO	
Bailarina y torero — Danserinde og Tyrefægter		105
Personajes grotescos — Groteske Personer		104
Altos hornos — Højovne		105
Callejón — Smøge		106
Máscara — Maske		107
Composición — Komposition		108
Cinco dibujos — Fem Tegninger		109

Værelse 17 a	JOSÉ DE TOGORES	
Italianos — Italienere		110
Muchachos — Dreng		111
Madre y niño — Moder og Barn		112
Muchacha con pan — Pige med Brød		115

Værelse 17 b	JOAQUÍN VALVERDE	
Romance		114

Værelse 17 b	JOAQUÍN VAQUERO	Nr.
Cosas viejas — Gamle Sager		115
Arrabal — Forstad		116
Barrio negro — Negerkvarter		117
Barracas — Barakker		118
Redes — Net		119

Værelse 22	DANIEL VÁZQUEZ DIAZ	
Retrato del pintor Solana — Portræt af Maleren Solana		120
El Bidasoa — Bidasoa-Floden		121
Joven danesa — Ung dansk Kvinde		122
Fábrica dormida — Sovende Fabrik		125
Torero del 98 — Tyrefægter fra 1898		124
Mi madre — Min Moder		125
Mujer del campo — Kvinde fra Landet		126
Eva — Eva		127
El portugués — Portugiseren		128
Cabeza de mujer — Kvindehoved		129

Værelse 22	EVA AGGERHOLM DE VÁZQUEZ DIAZ	
Cabeza bronceada — Bronzehoved		150
Virgen. Escultura policromada — Polykrom Madonnafigur		151

Værelse 17 a	ROSARIO VELASCO	
Adán y Eva — Adam og Eva		152
Naturaleza muerta — Nature morte		155



DRUCK VON H. S. HERMANN GALLERIE, BERLIN SW 10

SOCIEDAD
DE ARTISTAS IBÉRICOS

NEUERE
SPANISCHE
KUNST

GALERIE FLECHTHEIM
BERLIN W 10

18. DEZEMBER 1932 — ENDE JANUAR 1933

AUSSTELLUNGSKOMITEE

Luis Araquistain, Spanischer Botschafter in
Berlin

Manuel Abril

Preußischer Minister a. D. Boelitz, Direktor des
Ibero-Amerikanischen Institutes

Alfred Flechtheim

Prof. Dr. Ernst Gamillscheg

Dr. Eduard Freiherr v. d. Heydt, Vorsitzender
des Vereins der Freunde der Nationalgalerie

Prof. Dr. Kühnel, Direktor der islamischen Kunst-
abteilung des Kaiser-Friedrich-Museums

Prof. Dr. h. c. Max Liebermann, Ehrenpräsident
der Preußischen Akademie der Künste

Paul v. Mendelssohn-Bartholdy

Prof. José Ortega y Gasset

Timoteo Pérez Rubio

Dr. h. c. G. F. Reber, Lausanne

Exzellenz Freiherr v. Rechenberg

Fernando de los Rios, Spanischer Kultus-
minister

Prof. Dr. Friedrich Sarre

Guillermo de Torre

Elias Tormo, Prof. an der Universität Madrid

Geheimrat Prof. Dr. Waetzoldt, Generaldirektor der
Staatl. Museen, Berlin.

Z U R E I N F Ü H R U N G

In diesem Vorwort ist nur das zu wiederholen, was in dem Katalog gesagt wurde, als im vergangenen September eine Ausstellung ähnlich dieser, die wir Spanier jetzt in Berlin veranstalten, in Kopenhagen stattfand,

Damals sagte ich, weshalb die Maler, die jetzt mit uns ausstellen, es nicht unternehmen, Spanien abzumalen oder seine Sitten und Gebräuche, Stierkämpfe und Tänzerinnen auszubeuten — alles wunderbare Aspekte, die aber den Maler zum Propagandisten des Fremdenverkehrs, aber nicht zum Künstler stempeln, wodurch die Malerei ihr tiefstes Wesen, das sie in die Kategorie des Geistes erhebt, verliert.

Ich will hier den Grund angeben, warum diese Maler das für ihre Kunst auswählen, was sie auswählen und beiseite lassen, was sie beiseite lassen. Aber in Berlin ist es nicht nötig, große Erklärungen abzugeben. Wir kommen in eine Metropole, die in der Gegenwart lebt, aufgenommen durch die Gastfreundlichkeit Alfred Flechtheim's, eines Kunst-



PICASSO: Maternidad

Kat.-Nr. 51

freundes, der sich rühmen kann — gemeinsam mit drei anderen Deutschen, Wilhelm Uhde, Kahnweiler und Edwin Suermondt — einer der ersten gewesen zu sein, der unsere größten Meister geehrt hat und der der wirkliche Botschafter der lebendigen spanischen Kunst jenseits der Pyrenäen, der Kunst eines Picasso, eines Juan Gris gewesen ist.

Ein paar Worte genügen deshalb:

In der Ausstellung der Sociedad de Artistas Ibéricos gibt es drei verschiedene Tendenzen: die „Avantgarde“, die anderen in mehr traditionellen Tendenzen lebend, einer Tradition, die wir „völkisch“ nennen könnten und die übrigen schließlich, die die Deutschen „neue Sachlichkeit“ nennen. —

Die Gruppe um Picasso und Juan Gris — Miró, Dalí, Palencia, Pérez Rubio, Climent, Santa Cruz, La Serna — verfolgen auf verschiedene Weise die neue große Linie, die mit Picasso's Kubismus begann; einige kommen später zum Surrealismus.

Die Gruppe Souto und Solana — auch Vázquez Díaz — stellt die echte iberische Gruppe dar, Maler, die ihre Kunst verstehen, wie sie ein Greco, ein Goya, ein Menéndez, ein Valdés Leal unserer Zeit auffassen könnte.

Rosario de Velasco, Jenaro de Lahuerta, Pedro Sánchez, auch Pruna, de Togores und Valverde aber vertreten eine Kunst, für die in Deutschland das Wort „neue Sachlichkeit“ geprägt wurde, eine rein lateinische Angelegenheit, deren Ursprung in Rom bei den Malern der „Valori Plastici“ liegt.

Wir danken allen, die uns bei dem Zustandekommen dieser Ausstellung in Berlin behilflich waren, unserem Botschafter in erster Linie, einem Freunde der Künste und selbst ein Künstler, dann der Deutsch-Spanischen Gesellschaft, dem Ehrenkomitee, das sich für diese Ausstellung gebildet hat, den Herren Paul v. Mendelssohn-Bartholdy und G. F. Reber, die zu den wichtigsten Sammlern lebendiger spanischer Kunst gehören.

Wir hoffen, daß diese Ausstellung der Anfang eines künstlerischen Austausches zwischen Deutschland und Spanien sein wird: wir hoffen, daß wir im nächsten Jahre eine deutsche Ausstellung in Madrid begrüßen können.

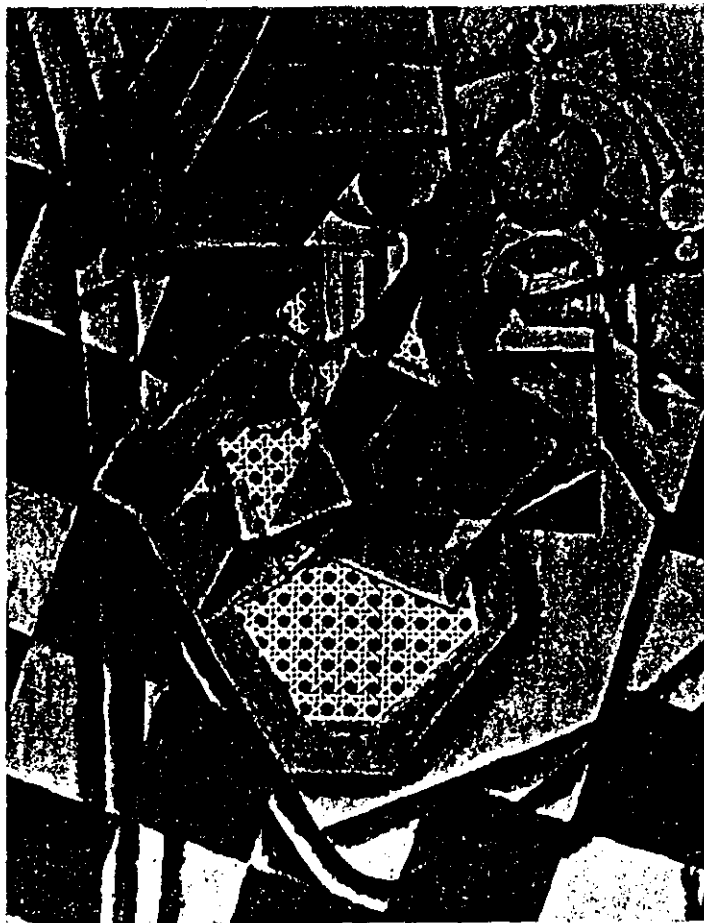
MANUEL ABRIL

Deutsch von Julio E. Kocherthaler.



PICASSO: Los tres músicos

Kat.-Nr. 72



JUAN GRIS: La silla

Kat.-Nr. 19

GEMÄLDE UND ZEICHNUNGEN

ALBERTO (1895 Toledo) Madrid

1. Zeichnungen

JUAN BONAFÉ (1901 Perú) Madrid

2. Bildnis

3. Dorfstraße

FRANCISCO BORES (1896 Manila) Paris

4. Stierkampf

5. Reis auf Valencianer Art (Paella)

6. Das Café

JULIAN CASTEDO (1899 Madrid) Madrid

7. Landschaft

8. Akt am Meer

ENRIQUE CLIMENT (1898 Valencia) Valencia

9.—11. Landschaften

SALVADOR DALI (1902 Barcelona) Paris

12. Surrealistische Wirkung

(Slg. Baron v. d. Heydt)

PEDRO FLORES: Grupo de figuras

Kat.-Nr. 15



SALVADOR DALI

- 13. Surrealistisches Liebespaar
- 14. Surrealistische Landschaft

PEDRO FLORES (1900 Murcia) Madrid

- 15. Menschengruppe
- 16. Spanier
- 17. Spanierin

LUIS GARAY Madrid

- 18. Die Taverne

JUAN GRIS (1887—1927)

- 19. Der Stuhl
- 20. Das Glas
- 21. Der Wein
- 22. Pierrot
- 23. Harlekinkopf

JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA (1880 Santander)
Madrid

- 24. Der Arzt
- 25. Riesen und Masken
- 26. Ärzte und Masken



JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA: La máscara y los doctores

Kat.-Nr. 26

HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES (1900
Madrid) Madrid

27. Stilleben

28. Portrait

JOAN JUNYER (1905 Palma Mallorca) Barcelona

29. Der Bauer

30. Auf Mallorca

31. Akte am Meer

GENARO LAHUERTA (1905 Valencia) Valencia

32. Spielkarten

33. Das Pferd und er

34. Reiter und Violine

MARUJA MALLO (1903 Madrid) Madrid

35, 36. Composition

MANOLO (Manuel Martínez Hugué, 1870 auf
Cuba) Céret/Pyrenäen

37. Zeichnungen und Ölskizzen

JOAN MIRÓ (1893 Barcelona) Barcelona

38. Portrait einer Frau um 1820

39. Malerei

CENARO LAHUERTA: Jinete y violín

Kat.-Nr. 34



MANUEL ÁNGELES ORTÍZ (1897 Granada) Paris

40. Nackte Frauen

40 a. „Los Sentimientos progresivos“

BENJAMIN PALENCIA (1899 Albacete) Madrid

41. Sandäpfel

42. Weiße Fische

43. Stilleben

44. Schweigende Landschaft

45. Toledo

TIMOTEO PÉREZ RUBIO (1894 Olivera de la
Frontera) Madrid

46. Die Hoffnung

47. Die Unschuld

PABLO PICASSO (1881 Málaga) Paris

48. Spanierin

49. Harlekinfamilie

50. Frauenkopf

51. Mutter und Kind

52. Die drei Musikanten (Slg. Reber, Lausanne)

53. Der Harlekin

54. Der Fisch auf dem Tisch

55. Aquarelle und Zeichnungen aus der Zürcher
Ausstellung



DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ: El portugués Kat.-Nr. 87

ALFONSO PONCE DE LEÓN (1905 Málaga)

Madrid

56. Interieur

57. Idyll auf der Landstraße

58. Der Schiffbruch bei Maradella

PEDRO PRUNA Paris

59. Esel, Mutter und Kind

59 a. Der Schimmel

ANTONIO RODRIGUEZ LUNA (1910 Córdoba)

Córdoba

60, 61. Landschaften

61 a. Zeichnungen

PEDRO SÁNCHEZ (1899 Valencia) Valencia

62. La belle Jardinière

63. Der gute Hirt

64. Der Jäger in der Ruinenlandschaft

FRANCISCO SANTA CRUZ (1899 Sigüenza)

Madrid

65. Totentanz

66. Elefantenherde

67. Der heilige Sebastian

ÁNGELES SANTOS Madrid

68. Das tote Kind



PEREC RUBIO: La Inocencia

Kat.-Nr. 47

ISMAEL DE LA SERNA 1890 (Granada) Granada

- 69. Stilleben
- 70. Stilleben
- 71. Die Fontäne
- 72. Stilleben

ARTURO SOUTO (1902 Pontevedra) Madrid

- 73. Tänzerin und Torero
- 74. Grotteske Menschen
- 75. Die Gasse
- 76. Maskenball

JOSÉ DE TOGORES (1896 Barcelona) Paris

- 77. Weiblicher Akt
- 78. Mutter und Kind
- 79. Die Schmiede
- 79 a. Oelskizzen und Zeichnungen

JOAQUÍN VALVERDE (1896 Sevilla) Sevilla

- 80. Romanze

JOAQUÍN VAQUERO Madrid

- 81. Alte Häuser
- 82. Negerdorf
- 83. Aus San Salvador



JOAN JUNYER: Desnudos junto al mar

Kat.-Nr. 31

DANIEL VÁZQUEZ DIAZ (1883 Nerva) Madrid

84. Bildnis des Malers Solana

85. Torero

86. Meine Mutter

87. Der Portugiese

88. Im Karthäuser Kloster

ROSARIO VELASCO (1907 Madrid) Madrid

89. Adam und Eva

HERNANDO VIÑES (1904 Paris) Paris

90. Die Odaliske

91. Interieur

92. Lesende Frau

PLASTIK

EVA AGGERHOLM DE VÁZQUEZ DIAZ

(Kopenhagen) Madrid

93. Bronzekopf

94. Madonna

PABLO GARGALLO (1881 Barcelona) Barcelona

95. Torso eines Torero, Bronze



PABLO GARGALLO: Torso
Kat.-Nr. 95

MANOLO

- 96. Stiere, Relief
- 97. Der Picador, Relief
- 98. Catalanische Bäuerin
I, Bronze
- 99. Catalanische Bäuerin
II, Bronze
- 100. Catalanische Bäuerin
III, Bronze
- 101. Der Stierkampf,
Terrakotta
- 102. Gitarrespieler,
Terrakotta
- 103. Spanierin,
Terrakotta
- 104. Frau, Terrakotta
- 105. Weibliche Halbfigur,
Terrakotta
- 106. Akt, Terrakotta

PICASSO

- 107. Pierrot, Bronze
- 108. Frauenkopf I, Bronze
- 109. Frauenkopf II, Bronze
- 110. Le verre d'absynthe, Bronze



MANOLO: El Picador Kat.-Nr. 97

MOUSE DES ÉCOLES ÉTRANGÈRES CONTINENTAL

L'Art Espagnol contemporain

(PEINTURE ET SCULPTURE)

CATALOGUE

12 FÉVRIER - MARS 1936
Jeu de Paume des Tuileries

3^{me} édition

L'ART ESPAGNOL CONTEMPORAIN

(PEINTURE ET SCULPTURE)

MUSÉE DES ECOLES ETRANGERES CONTEMPORAINES

JEU DE PAUME DES TUILERIES

12 FÉVRIER - MARS 1936



000036150

COMITÉ D'ORGANISATION

Cette exposition a été organisée à Madrid par

La « Société des Artistes Ibériques ».

M. MANUEL ABRIL étant délégué comme Commissaire général.

M. LUIS BLANCO SOLER, architecte.

M. PEREZ-RUBIO, Sous-Directeur du Musée d'Art Moderne
à Madrid, Commissaire adjoint.

et à Paris par

M. ANDRE DEZARROIS, Conservateur du Musée des Écoles
Étrangères Contemporaines, Commissaire général.

Ont collaboré à l'organisation :

Mlle ROSE VALLAND, Secrétaire de la Conservation du Musée.

M. GRACIANO MACARRON.

COMITÉ D'HONNEUR

Pour l'Espagne :

- M. LE MINISTRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES.
- M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS.
- M. J. F. DE CARDENAS, AMBASSADEUR D'ESPAGNE A PARIS.
- M. DE MAMBLAS, CHEF DE LA SECTION DES RELATIONS CULTURELLES AU MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES.

Pour la France :

- M. LE MINISTRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES.
- M. LE MINISTRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE.
- M. LE DIRECTEUR GÉNÉRAL DES BEAUX-ARTS.
- M. LE DIRECTEUR DES MUSÉES NATIONAUX.

L'Exposition est placée sous le patronage du Comité France - Espagne

INTRODUCTION

Voici, rassemblés dans cette exposition, une collection d'ouvrages qui, sinon totalement, au moins d'une façon relativement complète, représentent la diversité de l'art espagnol contemporain.

Nous devons cette démonstration au dévouement et au zèle de Manuel Abril, représentant des « Artistes Ibériques » et à la volonté persistante d'André Dezarrois, qui accueille aujourd'hui ceux-ci dans les salles du Jeu de Paume, au cœur de Paris.

Celui-ci nous apparaît comme extraordinairement complexe; rien de plus malaisé qu'une classification précise et ordonnée des artistes espagnols de notre temps. Plutôt que des groupes, des tendances ou des écoles, ce sont des personnalités isolées qui dominent, d'où cette variété qui, parfois, confine à l'anarchie. Le visiteur de cette Exposition d'art espagnol contemporain n'aura pas besoin d'un excès d'attention pour s'en rendre compte.

Picasso et Solana, Zuloaga et Anglada, Chicharro et Hermoso, Mezquita, Sunyer et Echevarria, autant d'artistes espagnols contemporains et appartenant à la même génération. Comment les soumettre à un commun dénominateur ?

Le rude individualisme espagnol ne pouvait faire moins que de se manifester dans le domaine de l'art, qui est celui où s'inscrivent avec le plus puissant relief les caractères nationaux. Et l'un des caractères nationaux de l'Espagne, c'est la variété: variété géographique, variété ethnographique, variété des mœurs, variété spirituelle, littéraire, artistique.

L'artiste espagnol, en quelque temps que ce soit, n'a montré que peu de pente à s'enrôler dans l'équipage de telle ou telle école. La norme extérieure ne parvient guère à le séduire, la mise au carreau lui convient aussi peu que le complet de confection, et les tentatives de classification à quoi on veut le réduire échouent. L'individu échappe à l'école.

Certes, je n'entends point que l'artiste espagnol se sent indépendant de tout et de tous. Il obéit avec une certaine fidélité aux impulsions de l'époque. Mais il y répond en s'efforçant, avant tout, de dessiner, sans équivoques, sa personnalité.

On a parfois accusé les artistes espagnols d'être peu ouverts aux nouveautés, de vivre enveloppés dans la cape de leur passé, et de garder les yeux fixés sur les temps écoulés plus que sur les présents. Il suffit de parcourir les salles de cette exposition pour trouver de quoi réfuter pareille idée.

Il arrive néanmoins que, dans la diversité de l'art espagnol contemporain, on rencontre à la fois, simultanément, les deux extrêmes: la tendance conservatrice, historique, et celle qui n'aspire qu'à faire table rase de tout le passé. De tels contrastes sont un autre aspect caractéristique de l'Espagne, et apparaissent dans son climat physique comme dans son climat moral. Aussi, à côté des artistes persuadés le plus sérieusement du monde que rien de nouveau ne peut se faire en art, puisque tout a été fait, et, assurément, d'une façon géniale, à côté de ces artistes qui, fidèles à leur doctrine, suivent l'exemple de la tradition, il en est d'autres pour qui c'est une nécessité inéluctable que de chercher tous les jours une nouvelle forme — ou qui semble telle — de style. C'est un Espagnol que Picasso, l'artiste de notre temps qui se soit avec le plus de vigueur efforcé de trouver de nouveaux modes d'expression plastique.

Ce n'est point ici le lieu d'exposer en détail la complexe variété de l'art espagnol contemporain, moins encore d'étudier la personnalité de chacun des artistes qui concourent à cet ensemble. Aussi bien beaucoup de ceux-ci sont-ils familiers au public parisien, puisqu'ils vivent à Paris ou y ont vécu de longues années et ont fréquemment participé à ses Salons. Je me bornerai à observer qu'en ce moment l'art espagnol traverse une période de mue et d'effervescence. Les artistes de notre temps cherchent anxieusement des modes d'expression qui correspondent non seulement à leur manière particulière de voir, mais en même temps à l'esprit de notre temps. Et comme cet esprit est confus et se sent travaillé d'aspirations qui ne parviennent pas à se concrétiser, on retrouvera dans l'art des jeunes artistes espagnols toute cette vaste angoisse de notre époque.

JUAN DE LA ENCINA.

Conservateur du Musée d'Art Moderne
de Madrid.

PEINTURE ESPAGNOLE

Autre chose est de voir, autre chose est de peindre: ce mot recueilli de la bouche du peintre espagnol Picasso nous fait découvrir toute la différence qu'il peut y avoir entre un art de contemplation et un art d'expression. Les Espagnols triomphent en ce dernier domaine. Picasso, tout le premier, le prouve surabondamment, qui semble avoir exclu de ses toiles la réalité extérieure pour n'y figurer que les souverains caprices, non de son œil, mais de sa main. Et aussi, bien sûr, tous ceux-là qui, avec tant de génie, ont, en Espagne, peint des choses qui ne se voient pas. Mais tous les maîtres de l'école pourraient mériter ainsi le titre d'expressionnistes, même ceux qu'on appelle réalistes ou naturalistes: car sans doute représentent-ils des choses concrètes, mais avec quelle vigueur, avec quelle furie! C'est comme si l'acte de les reproduire ajoutait je ne sais quelle aigre et contradictoire énergie à l'acte de les voir et de les faire voir! Velasquez, enfin, le plus précis de tous, le plus concret et le plus matériel, c'est encore un expressionniste, avec sa façon dédaigneuse et terrible de nous montrer du doigt ces bouffons, ces idiots, ces ombres et ces ivrognes, ces infantes aussi. Et ces princes qu'il dresse dans des caracoles de commande et dans les arabesques d'une pompe qui n'est encore que style et expression. Tout cela exposé, dispersé, jeté en un désordre où apparaît toute une philosophie fougueuse, toute une humeur, et non une de ces sagesses harmonieuses qu'on trouve, comme chez les intimes Hollandais, ou les somptueux Italiens, ou les Français, délicats analystes -- proclament un accord de l'homme et de l'univers. Mais les artistes de ces diverses nations voient l'univers, ou cherchent à le voir: pareils au Lyncée gœthéen, ils sont « nés pour voir ». Les Espagnols sont nés pour peindre. Croyons-en donc le plus libre et délibéré d'entre eux: voir et peindre, ce n'est pas la même chose.

Cette passion organique, cette violence, cet emportement de tout l'être penché sur sa toile, sur ses outils, sur ses matières, sur le mouvement qui s'imprime à des figures excessives, à des ciels agités, à des objets plus durs, plus crus, plus pesants que ceux dont on use ou auxquels on se heurte dans la réalité, tout cela, on le retrouvera chez la plupart des peintres de cette Exposition, à quelque école et à quelque

temps qu'ils appartiennent, que ce soit à cette fin-de-siècle où nous aimions à distinguer, parmi les artistes étrangers, des caractères nettement nationaux, au temps de ce romantisme éloquent et décoratif qu'illustra la puissante verve d'Ignacio Zuloaga, ou que ce soit à ce large mouvement d'art vivant qui produisit un Vasquez Diaz, soit enfin au groupe de nos jeunes lyriques: Bore, Cossio, La Serna, et cette pétulante Maruja Mallo, révélée par Ortega y Gasset, et qui sait faire alterner, sur la guitare populaire, le chant allègre et le chant macabre.

Ainsi que l'indique Juan de la Encina, beaucoup de ces peintres ne sont pas pour nous des inconnus. D'aucuns sont mêlés à cette riche aventure que vécut et que continue de vivre l'Ecole de Paris. Compagnon des plus hardis poètes et artistes de son temps, Pablo Ruiz Picasso a joué un tel rôle dans nos mouvements d'écarts, nos innovations et nos modes qu'on en vient presque à oublier sa qualité d'espagnol. Et sans doute certains des visages qu'il affecte pourraient sembler français: sans doute aussi Eugenio d'Ors, le tirant à soi et à sa doctrine, peut-il en faire un maître italien; mais sans doute aussi y a-t-il en lui de l'arabe et du barcelonais, et le tout, enfin, est-il espagnol, irréductiblement. Un souvenir ému sera adressé à quelques morts inoubliables: Juan Gris, Gargallo, Maria Blanchard. On retrouvera également ici les jeunes Espagnols qui, à notre Surréalisme, ont apporté leur note originale, en particulier Salvador Dali, peintre mental, interprète de songes, catalan agile et paradoxal, et introducteur, chez nous, du génie insolite de ce Gaudi qui, dernier des Baroques, fait errer notre imagination au delà des confins du bon goût.

Mais ce que révélera cet ensemble, c'est l'unité et la diversité d'une école qui, dans ses académismes comme dans ses audaces, manifeste le même plaisir de peindre, la même aisance à exprimer par la peinture, plus que par tout autre vocabulaire et tout autre moyen, le tourment et la générosité de la race. Nous découvrirons aussi que les témoignages que nous possédions à Paris du mouvement pictural espagnol contemporain, si éclatants soient-ils, ne rendaient pas compte de toute l'activité, de toute la richesse, de tout le naturel et de tout le continu de ce mouvement. Ainsi, M. André Dezarrois, à qui on doit déjà tant de reconnaissance pour sa vivante et perspicace curiosité, permet-il à la nôtre de combler ici, par ce panorama de l'art espagnol moderne, diverses lacunes, d'établir des influences, des efforts, des régressions, des reprises, d'opposer, par exemple, le naturalisme solide des Basques aux stylisations intellectuelles et classicisantes des Méditerranéens. On verra aussi comment les Espagnols méditent leur tradition, reçoivent la leçon de Goya ou tentent de restaurer celle de Rosales et de Fortuny,

échappent à l'obsession de leur couleur locale ou la subissent et l'intègrent. On verra leur virtuosité native, leur pathos, leur rhétorique s'exercer aux vastes compositions, mais aussi se contraindre leur élégance brève et cinglante. Ce qu'est pour eux la discipline, et pour eux la révolte; comment ils ont appliqué telle expérience européenne; ce qu'ils ont fait de notre Impressionnisme ou de nos courants modernes et de notre recherche d'une plastique pure. Avec la révélation du sobre et vigoureux Vazquez Diaz, qui n'a pas quitté l'Espagne et n'a voulu courir qu'une carrière espagnole, M. André Dezarrois nous a ménagé, ingénieusement et équilibrablement, une autre révélation : celle du très surprenant José Gutierrez Solana, qui renouvelle le thème inépuisable de l'Espagne terrible, mais avec une tranquillité dans l'horreur, une absence de gesticulation, une assurance technique, une spontanéité véritablement impressionnantes. On comprendra mieux cet étrange artiste si on le rapproche de l'écrivain Ramon Gomez de la Serna, qui est son ami, son frère spirituel, et dont il partage le goût pour un certain Madrid prosaïque, quotidien, extravagant, démodé, délirant, le Madrid des cafés nocturnes et des boutiques de bric-à-brac du Rastro. Tous deux sont la proie du même fétichisme et tous deux sont passés maîtres dans le même réalisme magique. Avec Solana, nous recommençons ce voyage aux limites confondues de l'hallucination et des objets concrets, où l'Espagne ne cesse de nous entraîner et au cours duquel ses peintres ont su découvrir d'admirables continents.

Jean Cassou.

I. PEINTURES

AGUIAR José, né aux Iles Canaries en 1895.

1. Peinture murale. *Encaustique*.

AGUIRRE Lorenzo, né à Pamplona, le 14 décembre 1883.

2. Samaritaine.
3. Étude.

AMAT José, né à Barcelone le 13 avril 1901.

4. Intérieur.

ANDREU Mariano, né à Barcelone, le 7 novembre 1888.

5. "Rosaura"; retour du marché.
6. Arlequin.

ARMENGOL Emilio, né à Tarrasa le 7 mai 1911.

7. Paysage d'Horta.
8. Tossa.

ANGLADA-CAMAROSA Hermen, né à Palma de Majorque en 1873.

9. Noce à Séville. *Appartient au Musée du Jeu de Paume*.

BELTRAN-MASSÉS Federico, né à Barcelone le 18 juillet 1885.

10. Portrait d'Alain Gerbault. *Appartient au Musée du Jeu de Paume*.
11. Portrait de Mme J.-P. Peugeot.
12. Portrait de Mme Luis Estevez.
13. Portrait de Mme Schwob d'Héricourt.

BENET Rafael, né à Tarrasa en 1889.

14. "El bon Reter".

BERDEJO Luis, né à Teruel en 1900.

15. Nus couchés.

BERNAL José, Louis, Gonzales, né à Saragosse en 1908.

16. Peinture.
17. »

BLANCHARD Maria, née à Santander en 1881; morte à Paris en 1932.

- x 18. Le repas. *Appartient au Musée du Jeu de Paume*.
- x 19. La communiant. *Collection Rosenberg*.

BLANCHARD Maria, née à Santander en 1881 ; morte à Paris en 1932 (*suite*).

- 20. Visage. *Collection de Mme Jacques Rivière.*
- 21. Jeune fille à la fenêtre. *Collection de Mme Paulhan.*
- 22. Fillette. — —
- 23. La tapisserie. *Collection André Lhote.*
- 24. Jeune femme. — —
- 25. Jeune fille se coiffant. *Collection Girardin.*
- 25¹. Le vannier. — —
- 25². Les deux fillettes. — —
- 25⁴. La gourmandise. — —
- 25⁵. L'enfant endormi. — —

BORES Francisco, né à Madrid le 6 mai 1898.

- 26. Nature morte.

BORGES DE TORRE Nora, née en Argentine en 1912.

- 27. Buenos-Aires.
- 28. Deux Saintes.
- 29. Le cerf-volant.
- 30. Danse argentine.

BORRAS Casanova, né à Valence en 1895.

- 31. Portrait de la petite Amparin.
- 32. Fossoyeur.
- 33. La troupe du cirque.

BOSCH-ROGER Emilio, né à Barcelone le 30 août 1894.

- 34. Le marché aux fleurs.

CABANYES Alejandro de, né à Villanueva y Geltrú, le 17 mars 1877.

- 35. Le village de Castell Bell.

CAMPS-RIBERA Francisco, né en Catalogne le 30 mai 1895.

- 36. Nature morte.
- 37. Figure.

CANEJA Diaz, né à Madrid en 1907.

- 38. Peinture abstraite.
- 39. » »

CAPMANY Ramon, né à Barcelone le 3 juillet 1899.

- 40. L'éventail.
- 41. Paysage.

CARLES Domingo, né à Barcelone en 1888.

- 42. Tennis.
- 43. Bateaux à voiles.

CASTEDO Julian, né à Guadalajara en 1891.

44. Ségovie.

45. Nu.

46. Paysage.

CASTELUCHO DIANA, né à Barcelone en 1879.

47. Croquis de femme.

CASTRO Fabian de, né à Jaen le 20 janvier 1868.

48. Jugement dernier.

49. Temps passé.

CHICHARRO-AGÜERA Eduardo, né à Madrid le 17 juin 1873.

50. Nu.

CHICHARRO-BRIONES Eduardo, né à Madrid le 13 juillet 1905.

51. Les guitares.

COMELERAN Juan, né à Barcelone le 27 août 1902.

52. Le crépuscule.

CONDEMINAS Teresa, née à Barcelone le 27 février 1905.

53. Nu.

CORREDOIRA Jésus, né à Lugo (Galice) le 5 avril 1889.

54. "Bienheureux soit le peuple". *Appartient au Musée du Jeu de Paume.*

CORTÈS Carmen, née à Barcelone le 5 septembre 1892.

55. Nu.

56. Portrait.

CREIXAMS Pedro, né à Barcelone en 1893.

57. Enfant au petit chien.

58. La sieste.

59. Gitane à la fenêtre.

CRUZ-HERRERA José, né à La Linéa en 1892.

59 bis. Composition.

59 ter. Sevillana.

DALI Salvador, né à Figueras en 1905.

60. Peinture. *Collection du Vicomte de Noailles.*

DOMINGO Francisco, né à Barcelone le 3 juin 1895.

61. Intérieur de théâtre.

DURANCAMPS R., né à Sabadell le 29 mars 1891.

62. Course de taureaux.

63. Nature morte.

DURBAN Martin, né à Zaragoza le 11 février 1904.

- 64. La famille.
- 65. Le bal.
- 66. Le parapluie.
- 67. Fête au village.
- 68. Composition.

ECHEVARRIA Juan de, né à Bilbao, mort à Madrid le 8 juillet 1931.

- 69. Manolita gitane.
- 70. Albacin.
- 71. Gitanes de Grenade.
- 72. Fruits et fleurs.
- 73. Portrait de M. Valle Inclan.

FARGAS MONSERRAT, né à Barcelone le 26 février 1904.

- 74. Nature morte.

FELIU Elias, né en Catalogne le 9 octobre 1877.

- 75. Intérieur.

FERNANDEZ Luis, né à Orviedo le 29 avril 1900.

- 76. Hommage à Grunwald.
- 77. Pégase.

FERNANDEZ BALBUENA Roberto, né à Madrid le 29 novembre 1900

- 78. Le pichet renversé.
- 79. En Asturie.
- 80. Jeunesse.

FLORES GARCIA Pedro, né à Murcia le 29 janvier 1899.

- 81. Le miroir.
- 82. Toilette.
- 83. Nu.

FLORIT José, Luis, né à Madrid le 25 avril 1909.

- 84. Cirque.
- 85. Jeune fille au manchon.
- 86. Jeune fille cousant.

FRAU José, né à Vigo en 1903.

- 87. Paysage d'août.
- 88. Evocation.
- 89. Chasseurs.

FRAU Margarita de, né à Madrid en 1914.

- 90. La route.
- 91. La colombe messagère.

GALI Francisco, né à Barcelone, le 20 novembre 1880.

92. Sleeping car.

93. Les harengs.

GERASSI Fernando, né à Constantinople le 5 octobre 1899.

94. Nature morte au panier.

95. Composition.

96. Fleurs.

97. Le buveur.

GONZALES Roberta, née à Paris le 13 septembre 1911.

98. Femme assise.

GRAUSALA Emilio, né à Barcelone le 22 juin 1911.

99. La loge.

100. La couturière.

101. Tête.

GRIS Juan, né à Madrid le 23 mars 1887; mort à Boulogne-sur-Seine le 11 mai 1927.

102. Le tambourinaire. *Collection du Baron Gourgaud.*

103. Le guéridon.

104. Les trois masques.

105. Pierrot. *Appartient au Musée du Jeu de Paume.*

105 bis. Le vase de fleurs.

GUELL Luis, né à Villafranca le 4 juillet 1909.

106. Harmonie grise.

107. Paysage

108. Paysage.

HERMOSO Eugénio, né à Frégenal de la Sierra (*Badajoz*) le 26 février 1883.

109. Mendiant.

110. Jeune Galicienne.

111. Paysanne du village d'Asturias.

112. Jeune fille.

HIDALGO DE CAVIÉDES Hipolito, né à Madrid en 1901.

113. La folle.

114. Jeune fille avec un chat.

115. Maria de la O.

HUMBERT Manuel, né à Barcelone le 6 août 1890.

116. Nature morte.

117. Figure.

ISAIAS Gonzales, né en Extramadura en 1897.

118. Paysage.

ITURRINO Francisco, né à Vasconia en 1860; mort en 1925.

119. Paysage.

JUNYENT Olegario, né à Barcelone le 9 janvier 1876.

120. Le village d'Esplugas.

JUNYER Juan, né à Barcelone en 1904.

121. Jardin de Paris.

122. Portrait.

LABARTA PLANAS Francisco, né à Barna en 1883.

123. Paysage d'Anex.

124. Paysage de Tardor.

125. Jeune Allemande.

LAGAR Celso, né à Ciudad Rodigo (*Castille*) le 4 février 1891.

126. La Novia du Toréador.

127. Forains sur la route à Voualant.

128. La parade.

129. Acrobate.

LAHUERTA Genaro, né à Valence en 1908.

130. Marin.

131. Marin.

LAMOLLA Antonio, G, né à Lérida en 1917.

132. Peinture 1934.

133. Peinture 1935.

134. Peinture »

135. Peinture »

136. Peinture »

137. Peinture »

LLIMONA Rafael, né à Barcelone le 16 octobre 1896.

138. Fillette se coiffant.

139. Paysage.

140. Nature morte.

LOPEZ-MESQUITA José-M., né à Grenade le 25 avril 1880.

141. Deux sœurs.

142. Portrait.

143. Portrait de Don Miguel de Unamuno.

MALLO Maruja, née en Asturie en 1910.

- 144. Kermesse.
- 145. Kermesse.
- 146. Epouvante.

MARJORIE DE PASTOR Gabriela, née en Angleterre.

- 147. Le village de Crevillente.
- 148. Le château de Crévillente.
- 149. La citadelle de Montreuil-sur-Mer.
- 150. Portrait.
- 151. —
- 152. Tolède.
- 153. Jardin sur la neige.

MASRIEDA Federico, né à Barcelone le 1^{er} janvier 1892.

- 153 bis. Portrait de Mme François Pietri.

MASSOT M., né à Barcelone le 17 mars 1883.

- 154. Dorr.
- 155. Rose et blanc.
- 156. Nature morte.

MATEOS Francisco, né à Madrid en 1895.

- 157. Mort d'Adonis.
- 158. Réunion.

MEIFREN Eliseo, né à Barcelone le 24 décembre 1859.

- 159. Place de Catalogne à Barcelone.

MERCADÉ Jaime, né à Valls en 1889.

- 160. Paysage de montagne.
- 161. Le village.
- 162. Le chemin.

MIR Joaquin, né à Barcelone le 6 janvier 1873.

- 163. Le jardin.
- 164. Maison de campagne.

MIRÓ Juan, né à Barcelone le 20 avril 1893.

- 165. Portrait de la Fornarina.
- 166. Peinture 1934.

MOLINA Jesus, né à Zamora en 1902.

- 167. Nus dormant.

MOMPOU José, né à Barcelone en 1888.

- 168. Nature morte aux poissons.
- 169. La route.
- 170. La femme en noir.
- 171. Cuisine.
- 172. Coin de cuisine à Majorque. *Appartient au Musée du Jeu de Paume.*

MORENO VILLA José, né à Malaga en 1887.

173. Peinture abstraite.

174. Fantaisie.

175. Décembre 1930.

MUNTANÉ MUNS Luis, né à Mataró en 1898.

176. Nu.

177. Femme nue.

NONELL Isidro, Barcelone, 30 novembre 1873 — 21 février 1911.

177 bis. Gitane. *Collection José Viñes.*

OBIOLS José, né à Barcelone le 5 mars 1894.

178. L'enfant bleu.

179. La petite artiste.

ORTIZ ECHAGÜE Antonio, né à Guadalajara (Nouvelle Castille)

180. La porteuse d'images saintes. *Appartient au Musée du Jeu de Paume.*

PALMEIRO José, né à Madrid le 18 août 1901.

181. Gitane.

182. Maternité.

183. Paysage.

PARRA Gines, né à Zurgena Almeria en 1899.

184. Maternité.

PEREZ RUBIO Timoteo, né à Badajoz le 24 janvier 1896.

185. Baigneuses surprises.

186. Nus.

187. Vision romantique.

PICASSO Pablo Ruiz dit, né à Malaga en 1881.

×188. Portrait de M. Gustave Coquiot (1902). *Appartient au Musée du Jeu de Paume.*

×189. La femme se peignant (1906). *Collection Rosenberg.*

190. La fenêtre ouverte (1919). » »

191. La femme et l'enfant (1921). » »

192. La femme écrivant (1923). » »

×193. La cage. » »

×194. Arlequin (1923). *Collection du baron Gourgaud.*

×195. Arlequin (1923). *Collection Fleischstein.*

×196. Composition *Collection du Baron Gourgaud.*

197. Le marchand de gui (gouache) (1904). *Collection Max Pellequer.*

198. La Vierge et l'enfant — — — —

PI DE LA SERRA Mario, né à Barcelone, le 3 décembre 1877.

199. Après la tempête.

200. Les peupliers.

PINAZO Marisa, née à Madrid le 24 avril 1912.

201. Nature morte au vase bleu.

POMPEY Francisco, né à Puebla de Guzman (Huelva) le 7 mai 1887.

202. Vieille église.

203. Le pont Marie.

PORCAR Juan Bautista, né à Castellón de la Plana le 10 avril 1890.

204. Village de El Prat.

PRIETO Gregorio, né à la Mancha en 1897.

205. Statues dans le jardin.

206. Amours de pierre.

207. Souvenirs antiques.

208. Méditerranée.

PRUNA Pedro, né à Barcelone le 4 mai 1904.

209. Les cheveux défaits. *Appartient au Musée du Jeu de Paume.*

210. Deux amies.

211. Jeune fille à demi-nue.

212. Figure sombre.

ROCHA Luis de la, né à Madrid en 1887.

213. Le petit pêcheur.

RODRIGUEZ-ORGAZ Mariano, né à Madrid le 16 décembre 1903.

214. Paysage mexicain.

215. Paysage de Tahiti.

216. Motif de Tahiti.

RUSINOL Santiago, né à Barcelone le 23 février 1861.

217. Cour d'orangers. *Appartient au Musée du Jeu de Paume.*

SALVADÓ Jacinto, né à Montroig province de Tarragone en 1890.

218. La fenêtre.

SANCHEZ Pedro, né à Valence en 1896.

219. Paysanne d'Alcoy.

SANTAOLARIA Vicente, né à Cabañal en 1887.

220. Amoureux.

SANTASUSAGNA Ernesto, né à Barcelone le 8 décembre 1900

221. Primavera.

222. Nu.

SANTIAGO Pelegrin, né à Madrid en 1887.

- 223. Femme basque.
- 224. Femme.

SANTOS Angeles, née à Port-Bou le 7 décembre 1911.

- 225. Le déjeuner.
- 226. Tête de jeune fille.
- 227. Tête d'enfant.
- 228. Portrait de l'artiste.

SERNA Ismaël-Gonzales de la, né à Grenade le 4 juin 1897.

- 229. Paysage.
- 230. Europe.

SERRA Juan, né à Lérida en 1896.

- 231. Le port.
- 232. Nu.

SERRANO José, né à Barcelone le 21 mai 1912.

- 233. Nature morte.
- 234. Torero.

SERT José-Maria, né à Barcelone le 24 décembre 1876.

- 235. « Ginesillo Pasamonte » (Don Quichotte), carton pour une tapisserie
Appartient à l'Ambassade d'Espagne.
- 236. Tapisserie sur le même sujet, exécutée par la Manufacture des Gobelins.
- 237. Maquettes de décorations (1918-1928).
 - a) Salon de musique de l'Hôtel M. P., à Paris.
 - b) Salle à manger de la Marquise de S., à Madrid.
 - ~~c~~) Salle de bal de l'Hôtel de M. M. de W., à Paris.
 - ~~d~~) Chapelle du Palais de L., à Madrid.
 - e) Salle de bal de l'Hôtel de Sir P. S. à Londres.
 - f) Boudoir de Mrs A., à New-York.
 - g) Deux plafonds pour l'Hôtel de P., à Buenos-Aires.
 - h) Escalier pour la T. G., à Londres. *Appartient à Lord D.*

SISQUELLA Alfredo, né à Barcelone le 25 avril 1900.

- 238. Paysage.
- 239. Fruits et draperie.
- 240. Intérieur.

SOLANA José Gutierrez, né à Madrid en 1886.

- 241. L'ossuaire.
- ~~x~~242. Corrida de toros.
- ~~x~~243. Les « Indiens ».
- 244. La réunion dans la boutique.

SOLANA José Gutierrez, né à Madrid en 1886 (*suite*).

- 245. Mascarade.
- X246. Enterrement de la sardine (scène de carnaval madrilène).
- X247. Les filles de la Claudia.
- 248. La maison de l'Arrabal.
- 249. Les musiciens de Carnaval.
- 250. Le vœu.
- X251. Le bibliophile.
- 252. Les jeunes filles toreros.
- 253. Avant l'exécution.
- 254. Hospice d'enfants.
- X254 bis. Le dindon mort.

SOROLLA y BASTIDA Joaquin, Valence 1862-1923.

- 255. La préparation des raisins secs.

SOUTO Arturo, né à Pontevedra le 4 juin 1902.

- 256. Corrida à Turegano-Ségovia.
- 257. Femme au chapeau de paille.
- 258. Londres.

TOGOIRES José, né à Badalona le 19 juillet 1893.

- 259. Au pied de la montagne.
- 260. Les vendanges.
- 261. Femme et enfant.
- 262. Le maréchal-ferrant.

TOLEDO Fernando de, né à Madrid en 1912.

- 263. Étude.
- 264. Têtes de massacre.

URANGA Pablo de, né à Vitoria en 1861.

- 265. Portrait d'Ignacio Zuloaga.

VAQUERO Joaquin, né à Oviedo le 9 juin 1900.

- 266. Charbonnage.
- 267. Les cheminées.
- 268. L'usine.

VALVERDE Joaquin, né à Séville en 1898.

- 269. Hier. *Appartient au Musée d'Art Moderne de Madrid.*

VAZQUEZ AGGERHOLM Rafael, né à Paris en 1910.

- 270. Les filles du pêcheur.
- 271. Dimanche à Majorque.

VAZQUEZ DIAZ Daniel, né à Nerva Huelva en 1880.

- 272. Les frères Solana.
- 273. Le violoncelliste.
- 274. Amateur de musique.
- 275. Portrait de Zuloaga.
- 276. Paysanne de Tolède.
- 277. L'usine morte.
- 278. Pêcheurs basques.
- 279. Allégresse des couleurs en pays basque.
- 280. Vue sur la Bidasoa.
- 281. Jardin de Pierre Loti
- 282. Andalouse.
- 283. Projet de peinture murale.
- 284. La forêt.
- 285. Les armures.
- 286. Portrait de M. Javier de Winthuysen.
- 287. Le repos.
- 288. La dame grise
- 289. Les maisons du canal (aquarelle).
- 290. Femme basque (dessin).
- 291. Ruben Dario »
- 292. Homme endormi. »
- 293. Portrait d'homme. »
- 294. Lagartijo. »
- 295. Frascuelo. »

VELASCO Rosario, née à Madrid en 1910.

- 296. La rêverie.
- 297. Carnaval.
- 298. Mère et enfant.
- 299. Écuyère de cirque.
- 300. Deux dessins.

VENTOSA DOMENECH José, né à Barcelone le 12 mai 1897.

- 301. Paysage.

VILLÁ Miquel, né à Barcelone le 15 février 1901.

- 302. L'étable.
- 303. La table pliante.
- 304. La rivière de Noguera Pallaresa.
- 305. Les vaches.
- 306. La perdrix.

VIÑES Hernando, né à Paris le 24 mai 1904.

- 307. Marguerite.

ZIEGLER Alberto, né en Allemagne en 1898.

- 308. Femme à la fenêtre.
- 309. Portrait de femme.

ZUBIAURRE Ramon de, né à Garay (Biscaye) en 1882.

- 310. Les rameurs, vainqueurs d'Ondarroa. *Appartient au Musée du Jeu de Paume.*

ZUBIAURRE Valentin de, né à Madrid en 1884.

- 311. Hilandara. *Appartient au Musée du Jeu de Paume.*
- 312. Pour les victimes de la mer. *Appartient au Musée du Jeu de Paume.*
- 313. Le marché. *Appartient au Musée du Jeu de Paume.*
- 314. Marie-Thérèse.
- 315. « Mayetza ».
- 316. Les autorités du village.
- 317. Récolte.
- 318. Danse basque.
- 319. Le crépuscule en Castille.

ZULOAGA Ignacio, né à Eibar (Guipuscoa) le 26 juillet 1870.

- 320. Portraits. *Appartient au Musée du Jeu de Paume.*
- 321. La naine Dona Mercedès. *Appartient au Musée du Jeu de Paume.*
- 322. La maison de l'évêque de Tarazona. *Appartient au Musée du Jeu de Paume.*
- 323. L'anachorète. *Appartient au Musée du Jeu de Paume.*
- 324. Portrait de Maurice Barrès devant Tolède. *Appartient au Musée du Jeu de Paume.*

II. SCULPTURES

ADSCARA Juan, né à Castellón de la Plana en 1891.

1. La femme à l'amphore, *bois taille directe*.

AGGERHOLM Eva de, née en Danemark.

2. Buste d'Argentin, *bronze*.

BIOSCA y VILA Joaquin, né à Barcelone le 4 février 1882

3. Les deux sœurs, *terre cuite*.

BONOME Santiago, né à Santiago de Compostela, le 10 avril 1901.

4. Tête d'homme malgache, *ébène taille directe*
5. Tête de femme malgache, *ébène taille directe*.
6. Mascarade, galicien, *acajou taille directe*.
7. Romeros de la Galicie, *acajou taille directe*.
8. Léopard, *acajou taille directe*.
9. Portrait de Mariano Font, *acajou taille directe*.
- 9 bis. Maternité, *acajou taille directe*. Appartient au Musée du Jeu de Paume.

CLARA José, né à Olot en 1878.

10. Petite fille nue, *bronze*.
11. Jeune fille, *terre cuite*. Appartient au Musée du Jeu de Paume.
- 11 bis. Danseuse.
- 11 ter. Le repos.

CAPUZ José, né à Valence.

12. Repos, *bois taille directe*.

COMENDADOR Enrique P., né à Hervás-Cáceres le 17 novembre 1900.

13. Petite bête, *Pierre taille directe*.
14. Paysanne, *marbre taille directe*.
15. Tête de femme, *terre cuite*.
16. Tête de jeune garçon, *bronze*.
- 16 bis. Tête de femme, *Pierre taille directe*.

DUNYACH José, né à Barcelone en 1886.

17. Catalane, *bronze*.
18. Maternité, *bronze*.

FENOSA Apeles, né à San Martin de Provensals en 1899.

19. La toilette, *bronze*.
20. Tête d'enfant, *bronze*.
21. Bas-relief, *marbre*.

GARGALLO y CATALAN Pablo, né en janvier 1881, mort à Barcelone en 1935.

- 22. Torse de pierre.
- 23. Portrait de Picasso (1914), *terre cuite*.
- 24. Baigneuse sortant de l'eau (1922), *marbre*. Collection Marcel Montoux.
- 25. Porteuses d'amphore (1924), *terre cuite*.
- 26. Torse de gitan (1924), *bronze*. Collection du Dr Allaux.
- 26 bis. Portrait de M. M. Raynal (1924), *bronze*. Collection de M. Maurice Raynal.
- 27. Arlequin jouant de la mandoline (1924), *fer*. Collection du Baron Robert de Rothschild.
- 28. Ballerine (1928), *cuivre*. Collection George Berheim.
- 29. Arlequin jouant de la flûte (1930), *fer*. Collection George Berheim.
- 30. Éphèbe (1932), *fer*.
- 31. David (1934), *fer*.
- 32. Portrait de Marc Chagall (1934), *fer*.
- 33. Cheval marin (1934), *plâtre*.
- 34. Le prophète (1935), *plâtre*.

GONZALEZ-MACIAS Francisco, né à Madrid en 1902.

- 35. La petite artiste, *terre cuite*.

GONZALEZ Julio, né à Barcelone, le 29 septembre 1876.

- 36. Les acrobates, *fer forgé*.
- 37. Ballerine, *argent forgé*.
- 38. Tête, *argent forgé*.
- 39. Tête, *argent forgé*.
- 40. Ballerine, *argent forgé*.

GONZALEZ Roberta, née à Paris, le 13 septembre 1911.

- 41. Femme à l'enfant, *sculpture en fer*.

HERNANDEZ Mateo, né à Béjar le 21 septembre 1885.

- 42. Hippopotame, *granit noir taille directe*. Appartient au Musée du Jeu de Paume.
- 43. Marabout, *granit noir taille directe*. Appartient au Musée du Jeu de Paume.
- 44. Rhinocéros, *bois des Iles taille directe*.
- 45. Groupe de chimpanzés, *granit noir taille directe*.
- 46. Daim couché, *granit noir taille directe*.
- 47. Petite biche couchée, *granit noir taille directe*.
- 48. Pingouin, *schiste taille directe*.
- 49. Otarie, *granit noir taille directe*.
- 50. Lionne, *porphyre rouge, taille directe*.
- 51. Chameau couché, *granit noir taille directe*.
- 52. Grue couronnée, *granit noir taille directe*.
- 53. Otarie, *schiste taille directe*.
- 54. Groupe de gazelles, *granit noir taille directe*.
- 55. Biche couchée, *ébène taille directe*.
- 56. Daim, *ébène taille directe*.

HERNANDEZ Mateo, né à Béjar le 21 septembre 1885 (suite).

- 57. Buste de Miss Cornelia Chapin, *diorite taille directe*.
- 58. Buste de Mlle Sara Alfonso, *diorite taille directe*.
- 59. Buste, *porphyre, taille directe*.
- 60. Buste de Garcia Calderon, *granit taille directe*.
- 61. Buste de l'artiste, *diorite taille directe*.
- 62. Sept petites fresques.
- 63. Dix dessins.
- 63 bis. Illustration pour les « Fables d'Esopé ».
- 63 ter. Sept gravures.

LLAURADÓ Martin, né à Barcelone le 31 décembre 1903.

- 64. Femme nue, *bronze*.
- 65. Femme assise, *bronze*.

MANOLO Hugues, née à Barcelone en 1872.

- 66. Le picador, *terre cuite*.
- 67. Danse espagnole, *terre cuite*.
- 68. Deux catalanes assises, *terre cuite*.
- 69. Femme et enfant, *terre cuite*.
- 70. Jeune paysanne, *terre cuite*.
- 71. Catalane accroupie, *terre cuite*.
- 72. Tête, *terre cuite*.
- 73. Dormeuse, *bronze*.
- 74. Femme assise, *bronze*. Appartiennent à M. Kahn-Weiler.

OTERO Jaime, né à Mahon le 27 mars 1888.

- 75. Jeune fille, *marbre*. Appartient au Musée du Jeu de Paume.

PEREZ MATEOS Francisco, né à Madrid le 4 avril 1904.

- 76. Pigeon, *marbre*.
- 77. Le skieur, *aluminium*.

REBULL Juan, né à Reus le 20 juin 1899.

- 78. Tête de femme.

SANS JORDI Margarita, née à Barcelone en 1912.

- 79. Jeune fille, *bronze*.

VILADOMAT José, né à Barcelone le 15 mars 1899.

- 80. Tête de fillette, *terre cuite*.
- 81. Tête de fillette, *terre cuite*.
- 82. Tête de jeune fille, *terre cuite*.

VIVES MARIO, né à Barcelone en 1892.

- 83. Maternité, *bronze*.



JOSÉ AGUIAR. — PEINTURE MURALE (Encaustique).



FEDERICO BELTRAN-MASSÉS. — ALAIN GERBAULT.



MARIA BLANCHARD. — LE REPAS.



JOSÉ CLARA. — TORSE DE JEUNE FILLE.



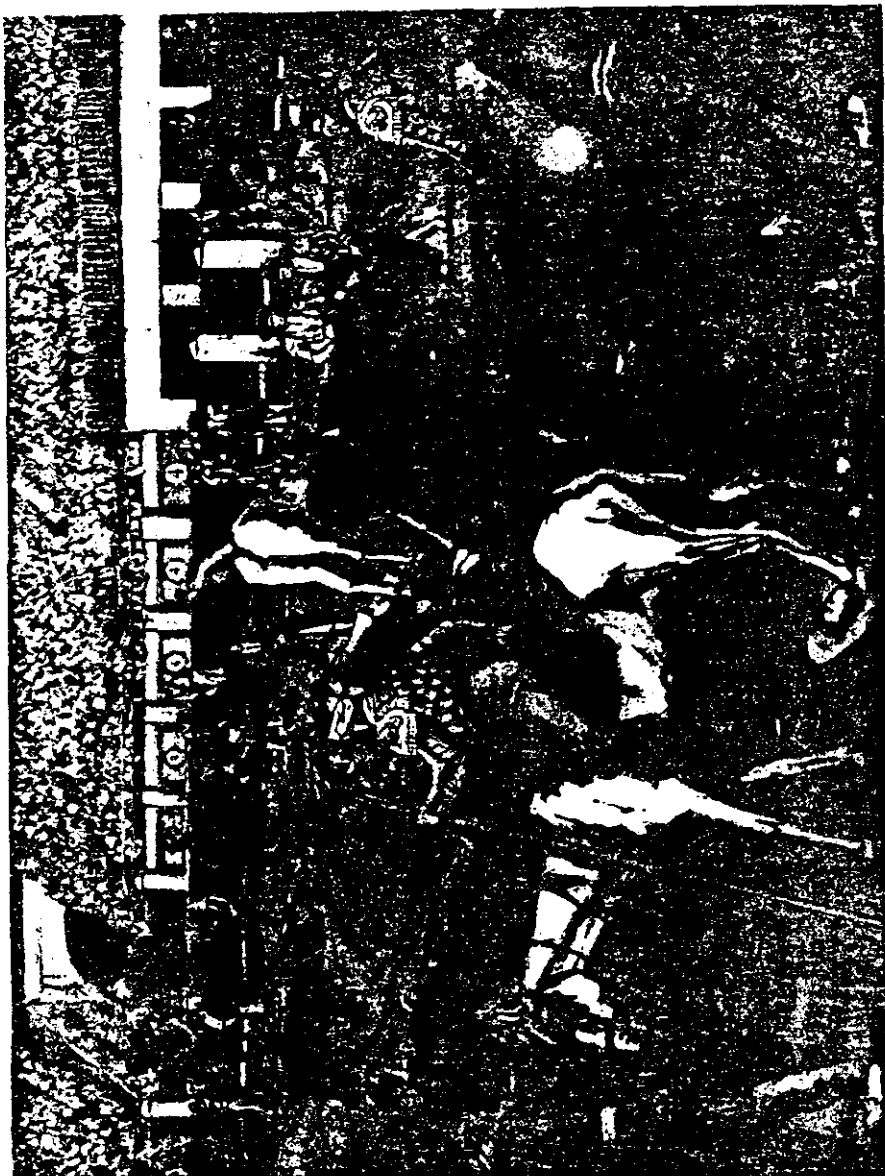
JOSÉ FRAU. — PAYSAGE D'AOUT.



PABLO GARGALLO. — LE PROPHÈTE.



JUAN GRIS. — PIERROT



JOSÉ G. SOLANA. — " CORRIDA DE TOROS ".



MATEO HERNANDEZ. — HIPPOPOTAME (granit noir).



MONPOU. — COIN DE CUISINE A MAJORQUE.



TIMOTEO PEREZ-RUBIO. — Nus.



PABLO PICASSO. — ARLEQUIN (*Collection du Baron Gourgaud*).



GREGORIO PRIETO. — SCULPTURES DANS LE JARDIN.



DANIEL VASQUEZ-DIAZ. — PORTRAIT D'IGNACIO ZULOAGA.



IGNACIO ZULOAGA. — BARRIS DEVANT TOLEDE

En la Exposición de Artistas Ibericos



LA MUJER. — ¡Oye, tú, como me vuelvas a decir, cuando me piropees, que tengo un cuerpo de estatua, te doy una morrá que te vuelvo loco! Y así te convencerás de que no estoy manca como ésa!

MALDICION GITANA



Jeant

—¡Desaborido! ¡Permita Dios que te encierren una noche en la Exposición de Artistas Ibés y a la mañana siguiente no encuentres antiespasmódicos en ninguna botica de Madrid!



LÁMINA 3



LÁMINA 4



LÁMINA 5

GARRAÍN

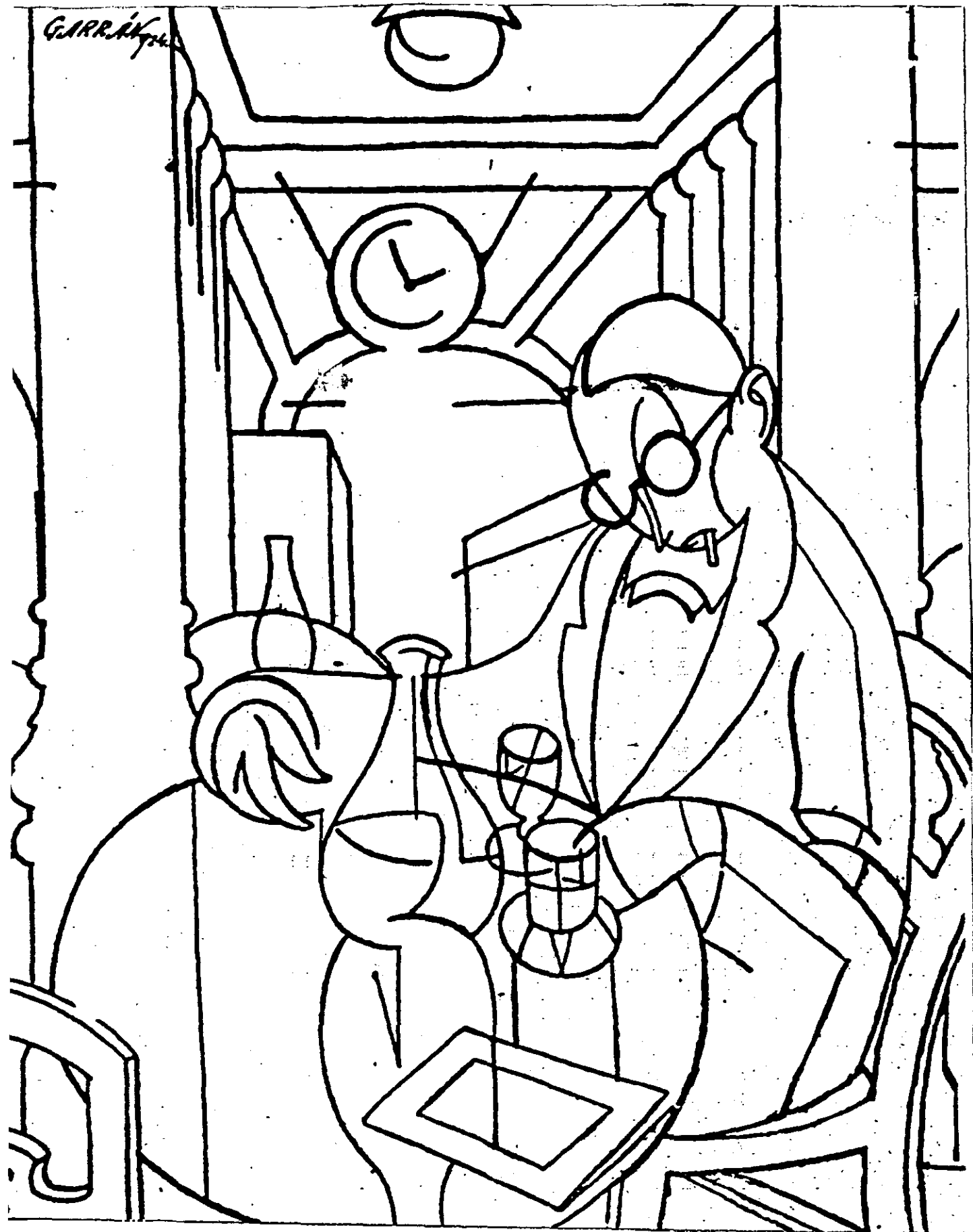
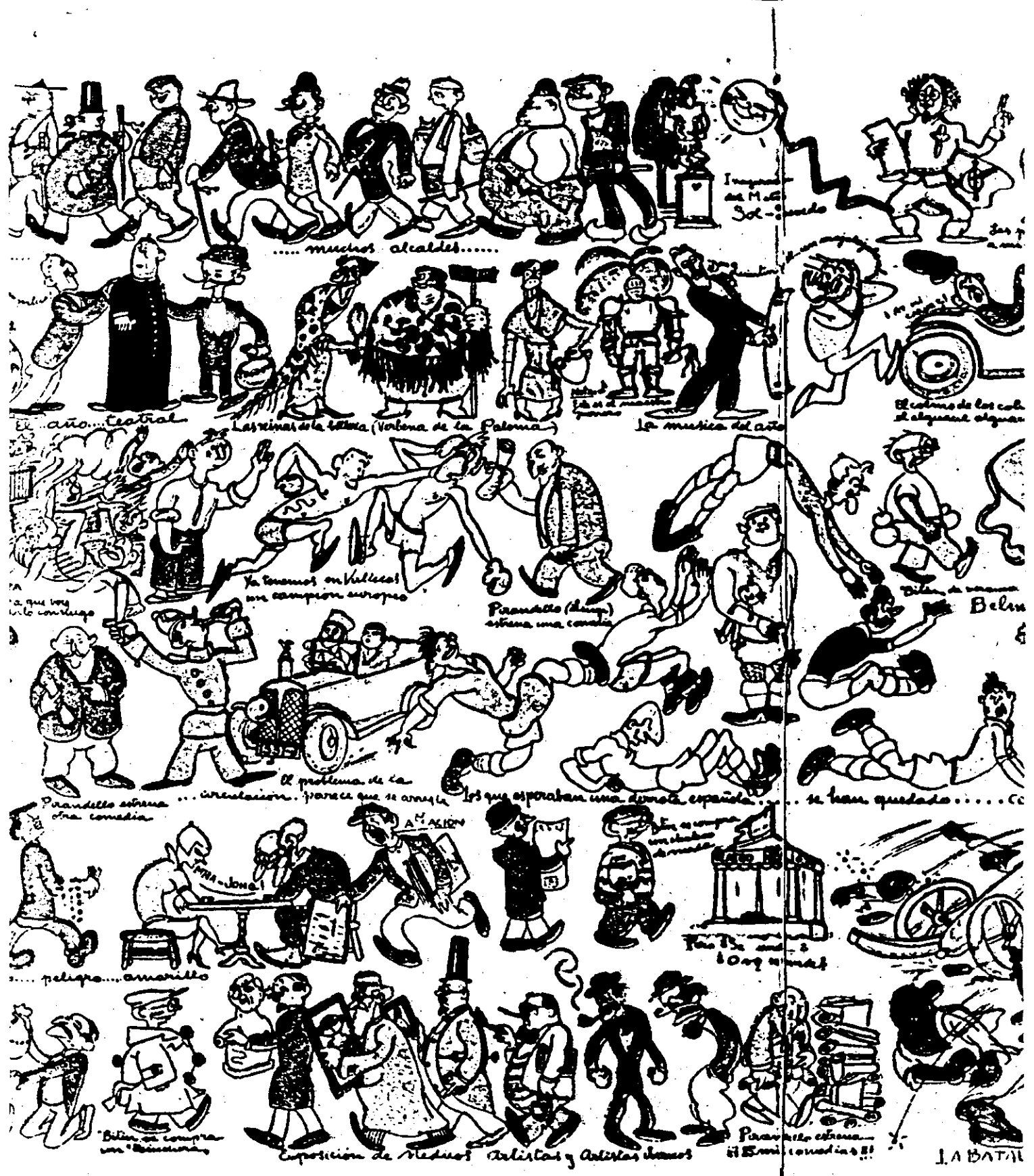


LÁMINA 6



Especie de mesa revuelta, de pêle-mêle o de schwachjchschkaugher o como

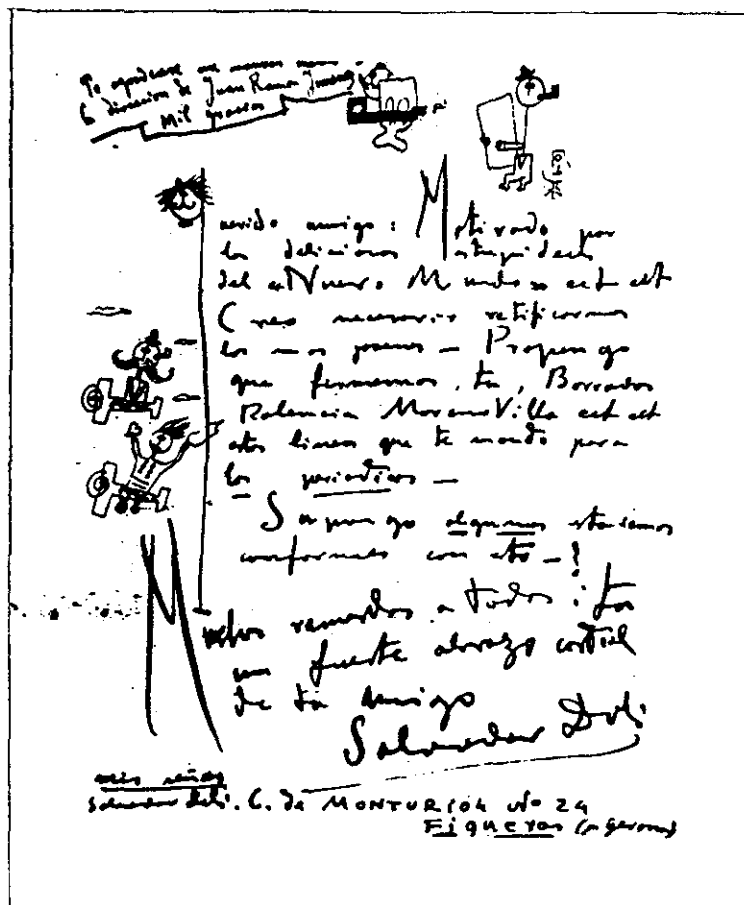


LÁMINA 8

EN LA EXPOSICION DE ARTISTAS IBERICOS



EL SEÑOR QUE HA PAGADO LA ENTRADA.—¡Esto es la pérdida de la peseta... y la valoración del marco!

FRANCISCO BARES
(EL MANIQUÍ ROSA)



Véase un precioso retrato de
Parece a primera vista un maniquí,
es que muchas señoras no son r
maniquíes. La figura no tiene
pero es que hay muchas señoras
tampoco la tienen.

LÁMINA 10

SALVADOR DALÍ.
(NATURALEZA MUERTA)



Este es uno de los cuadros más claros de la Exposición. Representa una comida después de comida. Las peras que quedan es que estaban verdes —véase el cuadro—; y todo lo que falta de esa media botella es que se lo han bebido.

SAEZ DE TEJADA (RETRATO)



Naturaleza medio muerta. Un hombre y una copa; la última que le queda. Las ciento cuarenta y dos restantes las tiene en el cuerpo: no hay más que verle la cara.

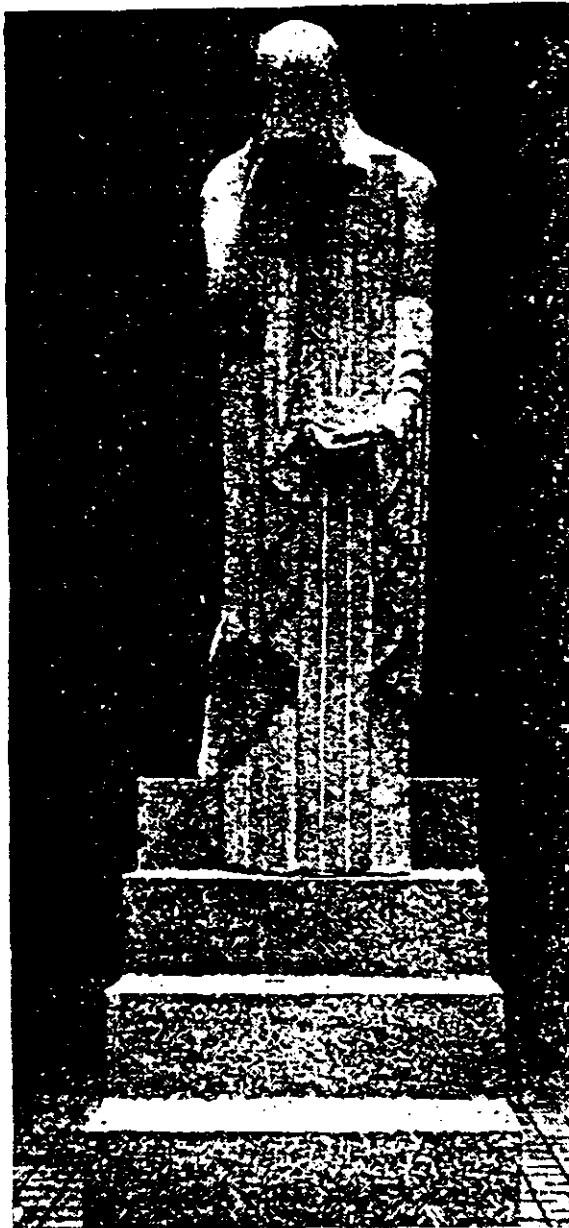
LÁMINA 12

VIELAL (AUTORRETRATO)



Este cuadro es un autorretrato. El auto no está en el cuadro; el retrato, sí; es ese joven de la derecha. Aunque parezca mentira se parece mucho. Quien quiera convencerse puede ir a Bilbao, donde el autor reside, y comprobarlo. Se convencerá en el auto.

VICTORIO MACHO. (SEPULCRO)

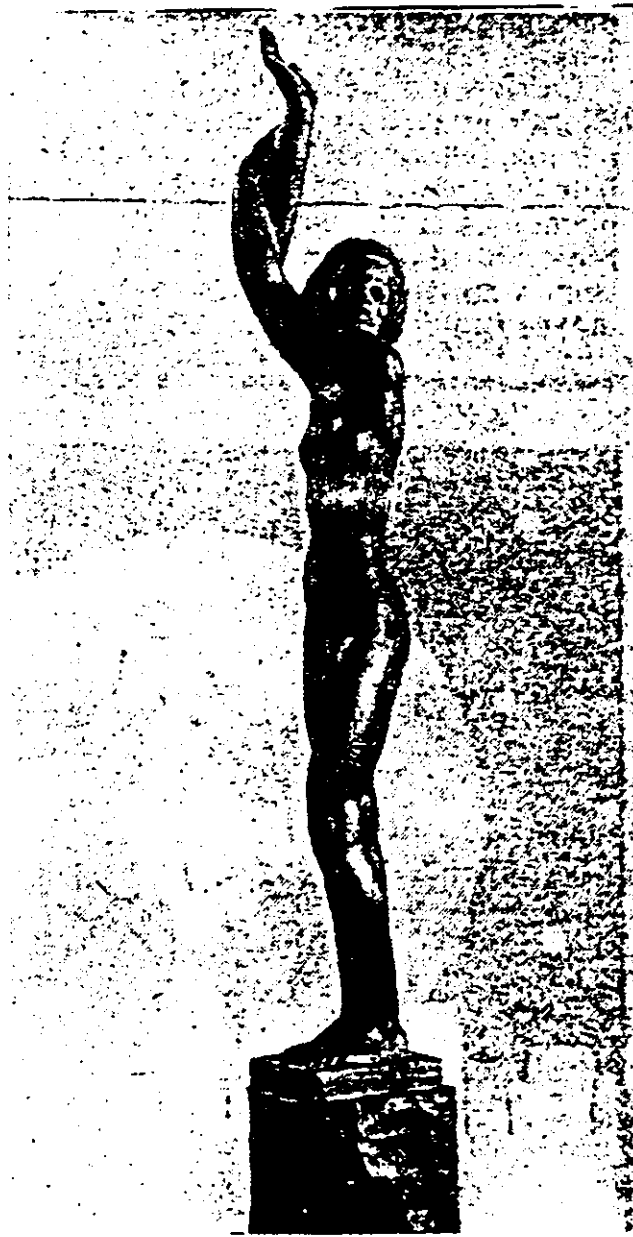


Esta escultura asusta a muchos chicos porque se figuran que es el coco y que se los va a comer.

Hay muchos grandes que en el fondo son chicos y que están temiendo también que este coco de Macho se los va a comer de un día a otro.

LÁMINA 14

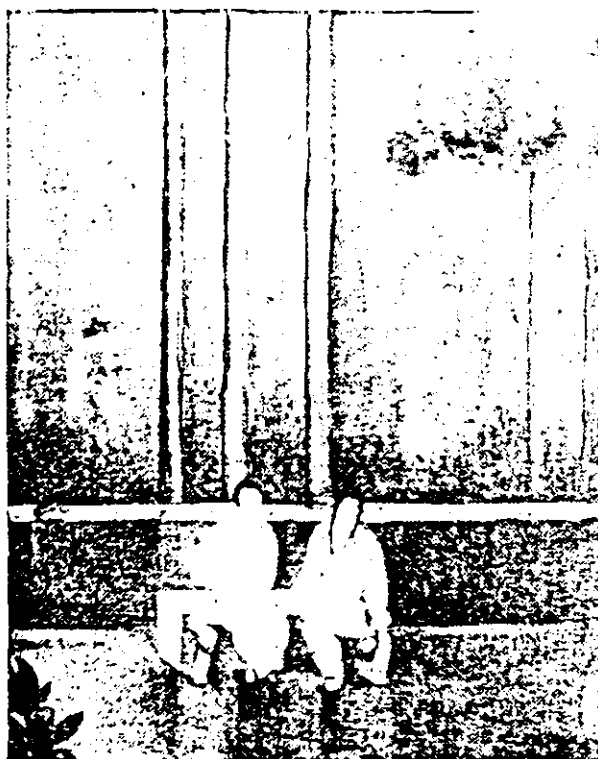
ALEJANDRO FERRANT. (ESCULTURA)



Una dama ensayando el garrotín negro, con el traje *ad hoc* que, según parece, hará furor muy en breve en nuestros teatros de opereta.

LÁMINA 15

SANTA CRUZ (ALAMEDA)



*Reproducción fidelísima de cómo ven los vie-
los verdes a las niñas que están sentadas en los
bancos de los jardines públicos.*

LÁMINA 16

GUEZALA. (PLAZA DE BILBAO)



El problema de la circulación puesto
evidencia.

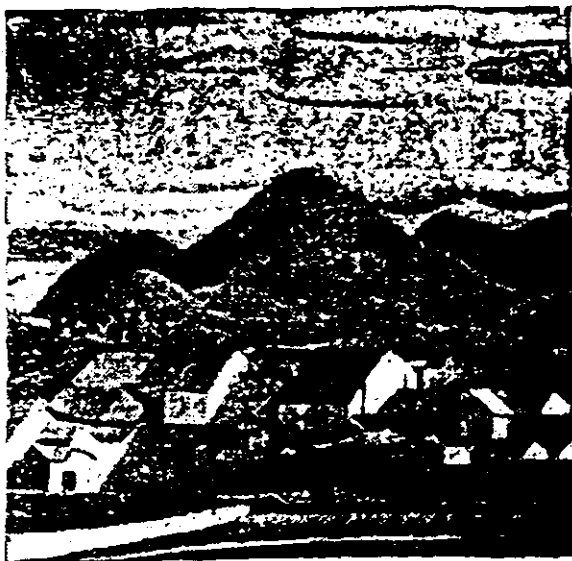
LÁMINA 17

SALVADOR DALÍ. (NATURALEZA MUERTA)



La batalla del Callao. - En medio del cuadro se distingue la escuadra superviviente rodeada de los únicos restos que han quedado en la escuadra enemiga.

BENJAMIN PALENCIA. (PAISAJE)



¡Las cosas que se ven en este mundo!
Este paisaje está tomado del natural en
Extremadura y resulta que el paisaje es
de Palencia.

ALBERTO (MATERNIDAD)



Lo que va de ayer a hoy:
ayer tan abullada y hoy tan
lisa.

LÁMINA 20

VICTORIO MACHO (RELIEVE)



Padre presentando al hijo, para que la mamá le propine una azotaina-

LÁMINA 21

**ALEJANDRO PERRANT
(DESNUDO EN CAOBA)**



**Modelo de *sant de lit*
para señorita soltera. Se
conoce que es soltera
en que todavía no ha he-
chado el lazo a nadie.**

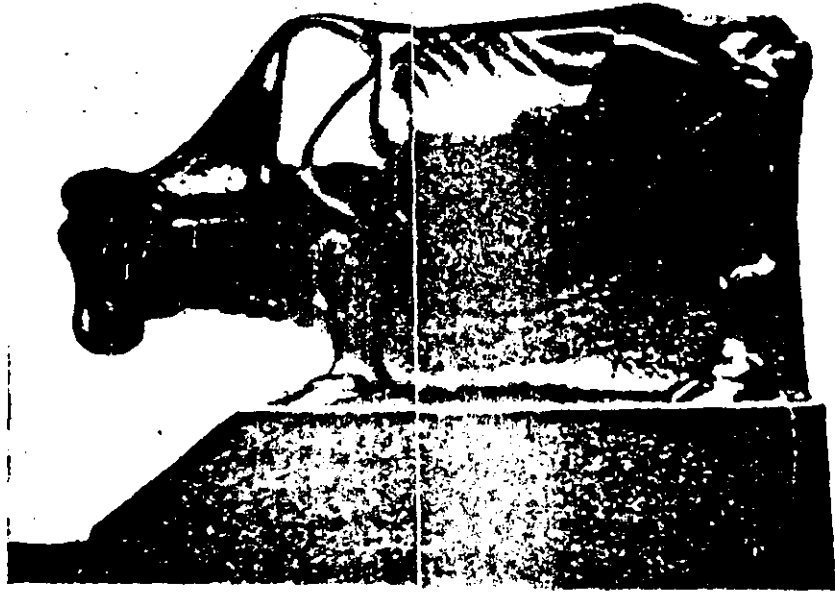
LÁMINA 22

GUEZALA (CASA ROSA)



La casa en que nació el pintor Sangrouir.
El que mal empieza, mal acaba.
(Un ingenio de esta corte.)

ALBED (BU L Y)



Ex cornúpeto de la ganadería donálor, bravo. Aprendan a hacer el buey los que tanto lo hacen sin enterarse nunca.

SALVADOR DALÍ (BARISTA)



La caída de la tarde.

LÁMINA 25

PEINADO (VELADOR)



«Propileusis pentapón agorágine.»
(Plotino)

LÁMINA 26

SÁEZ DE TEJADA (TÍO VIVO)



«Terremoto» en Alicante. Último retrato del «fenómeno» remitido por nuestro corresponsal sueco de Estocolmo.

SOLANA (LOS DESECHADOS)



El cuadro 605 de este autor, o sea el cuadro antes del 606. Hacemos la aclaración, porque dicen que todos los cuadros de esta Exposición necesitan aclaraciones.

**RAFAEL BARRADA (MI MUJER Y MI
HERNANO)**



**Noten cómo se le hinchando el brazo a
la señora del autor en consecuencia de la
toris que le soltó a éscuando vió cómo
la había puesto en el rito.**

LÁMINA 29



LA ESPAÑA ARTÍSTICA
ARTÍCULOS PARA BELLAS ARTES
VIUDA DE A. MACARRÓN

JOVELLANOS, 2 :: Teléf. 13.661

(AL LADO DEL TEATRO DE LA ZARZUELA)

ESPECIALIDAD EN LIENZOS PREPARADOS AL ÓLEO Y TEMPLE
COLORES, ACEITES, BARNICES Y PINCELES DE LAS MEJORES Y PRINCIPALES FÁBRICAS

Madrid 18 de Septiembre de 1931

FACTURA NÚM. 14045

EXPOSICION DE ARTISTAS IBERICOS- San Sebastian.-

Debe:

Por recoger los cuadros para la Exposición,
embalado de los mismos en 7 cajas y porte a la
estacion para su racturacion.

PRECIO		IMPORTE	
Ptas.	Cts.	Pesetas	Cts.
		474	60

64

Viage y estancia

Recibi
Vda de A. Macarrón
P.P.

A. Juan Macarrón

800 00

Son Pts Cuatrocientas setenta y cuatro con 60cts.-

Imp. V. Ramos-Sis. Catalina 2. Tel. 15017



LA ESPAÑA ARTÍSTICA
ARTÍCULOS PARA BELLAS ARTES
VIUDA DE A. MACARRÓN
JOVELLANOS, 2 :: Teléf. 13.661
(AL LADO DEL TEATRO DE LA ZARZUELA)

ESPECIALIDAD EN LIENZOS PREPARADOS AL ÓLEO Y TEMPLE
COLORES, ACEITES, BARNICES Y PINCELES DE LAS MEJORES Y PRINCIPALES FÁBRICAS

Madrid 13 de Enero de 1932

FACTURA NÚM. _____

EXPOSICION DE ARTISTAS IBERICOS- San Sebastian.-

Debe.

Por recoger de la estacion las cajas procedentes de
San Sabastian, desembalado y entrega de los cuadros

Recibi
Vda de A. Macarrón
P.P.

A. Juan Macarrón

Son Pts SESENTA Y CUATRO

PRECIO		IMPORTE	
Ptas.	Cts.	Pesetas	Cts.
		64	11 11

Imp. V. Ramos-Sin. Catalina, 2.-Tel. 15017



LA ESPAÑA ARTÍSTICA
ARTÍCULOS PARA BELLAS ARTES
VIUDA DE A. MACARRÓN
JOVELLANOS. 2 * TELÉF. 13.661
(AL LADO DEL TEATRO DE LA ZARZUELA)

ESPECIALIDAD EN LIENZOS PREPARADOS AL ÓLEO Y TEMPLE
COLORES. ACEITES. BARNICES Y PINCELES DE LAS MEJORES Y PRINCIPALES FÁBRICAS

Tipografía Artística, Alameda, 10. - Madrid.

Madrid, 29 de Marzo de 1932

FACTURA NÚM. 14477

Exposición de Artistas Ibéricos.

Dato:

	PRECIO		IMPORTE	
	Ptas.	Cts.	Pesetas.	Cts.
Recoger las cajas vacías del depósito, para embalar los cuadros.			20.00	
Embalar los cuadros y facturar las cajas.			60.00	
Portes pagados al ferrocarril de Madrid a Valencia.			126.25	
Recoger las cajas de la estación, desembalar y entrega de los cuadros.			60.00	
Camioneta para llevar las cajas al depósito.			20.00	
Importe Total S.E.u.O.			286.25	
<p>RECIBI. Vda. de A. Macarrón.</p> <p>P.p.</p> <p><i>J. Macarrón</i></p>				
<p>Son ptas. doscientas ochenta y seis con veinticinco céntos.</p> <p>-----</p>				





LA ESPAÑA ARTÍSTICA
ARTÍCULOS PARA BELLAS ARTES
VIUDA DE A. MACARRÓN

JOVELLANOS, 2 * TELÉF. 13.661

(AL LADO DEL TEATRO DE LA ZARZUELA)

ESPECIALIDAD EN LIENZOS PREPARADOS AL ÓLEO Y TEMPLE
COLORES, ACEITES, BARNICES Y PINCELES DE LAS MEJORES Y PRINCIPALES FÁBRICAS

Tipografía Artística, Alameda, 10. - Madrid.

38E

Madrid, 30 de Abril de 1932

FACTURA NÚM. 3340

Asociación de Artistas Ibéricos.-

Dole.

		PRECIO		IMPORTE	
		Plas.	Cts.	Pesetas.	Cts.
27-4-32	Porte cajas de casa Matas a Codina. . . .			20.00	
<p>RECIBI. Vda. de A. Macarrón.</p> <p>P.p. <i>A. Macarrón</i></p> <p>Son ptas. veinte. -----</p>					



LA ESPAÑA ARTÍSTICA
ARTÍCULOS PARA BELLAS ARTES
VIUDA DE A. MACARRÓN

JOVELLANOS, 2 * TELÉF. 13.661
(AL LADO DEL TEATRO DE LA ZARZUELA)

ESPECIALIDAD EN LIENZOS PREPARADOS AL ÓLEO Y TEMPLE
COLORES, ACEITES, BARNICES Y PINCELES DE LAS MEJORES Y PRINCIPALES FÁBRICAS

Tip. Art. - Alameda, 12. - Madrid.

Madrid, 19 de AGOSTO de 1932

FACTURA NÚM. 14878

SOCIEDAD DE ARTISTAS IBERICOS.-Madrid

Debe.

EXPOSICIÓN COPENHAGUE-		PRECIO		IMPORTE	
		Plas.	Cts.	Pesetas.	Cts.
Portes pagados al ferrocarril y camioneje de tres cajas procedentes de Valencia. .				58.	25
Recoger las obras de casa de los artistas				150.	00
Hacer once cajas de madera de machimbra y forrado de las mismas; para los cuadros y dos esculturas; de las siguientes medidas:					
114 x 93 x 72 .	137 x 102 x 72				
170 x 102 x 54 .	198 x 169 x 45				
172 x 156 x 36 .	145 x 121 x 36				
143 x 82 x 54 .	251 x 209 x 27				
89 x 83 x 36 .	76 x 49 x 54				
80 x 45 x 54				1.142.	00
Almahadillado de los marcos y esculturas y embalar los cuadros en las cajas. . . .				98.	00
Porte a la estación y facturado de las cajas				47.	00
Portes pagados al ferrocarril				362.	75
Gastos permiso de exportación				5.	50
Factura Recio de las fotografías para el permiso de exportación.				63.	00
Importe Total S.E.u.O.				1.926.	50
RECIBI					
Vda. de A. Macarrón.					
P.p. <i>G. Macarrón</i>					
Son ptas. mil novecientos veintiseis con cincuenta c ents.					
Ced. 531267; ext. el 25-11-31.-Cont. 3022; Tarif. I; Secc. I; Cl. 5; Ep. 12					



LA ESPAÑA ARTÍSTICA
ARTÍCULOS PARA BELLAS ARTES
VIUDA DE A. MACARRÓN

JOVELLANOS. 2 * TELÉF. 13.661
(AL LADO DEL TEATRO DE LA ZARZUELA)

ESPECIALIDAD EN LIENZOS PREPARADOS AL ÓLEO Y TEMPLE
COLORES. ACEITES. BARNICES Y PINCELES DE LAS MEJORES Y PRINCIPALES FÁBRICAS

Tip. Art. - Alameda, 12. - Madrid.

Madrid, 25 de AGOSTO de 1932.

FACTURA NÚM. 14898

SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS.-Madrid

Debe.

PRECIO		IMPORTE	
Ptas.	Cts.	Pesetas.	Cts.
<u>EXPOSICIÓN COPENHAGUE</u>			
Importe factura del agente de Aduanas en Pasajes, Hijos de Adolfo Bienabe, por el transporte a Copenhague de las once cajas conteniendo los cuadros y esculturas. .		1.740.	65
RECIBI Vda. de A. Macarrón.			
P.p.			



LA ESPAÑA ARTÍSTICA
ARTÍCULOS PARA BELLAS ARTES
VIUDA DE A. MACARRÓN

JOVELLANOS, 2 :: Teléf. 13.661

(AL LADO DEL TEATRO DE LA ZARZUELA)

ESPECIALIDAD EN LIENZOS PREPARADOS AL ÓLEO Y TEMPLE
COLORES, ACEITES, BARNICES Y PINCELES DE LAS MEJORES Y PRINCIPALES FÁBRICAS

382

Madrid 1 de Mayo de 1932

FACTURA NÚM. 4003

SOCIEDAD DE ARTISTAS IBERICOS.-MADRID - Carrejo 13. h. abril Debe:

		PRECIO		IMPORTE	
		Ptas.	Cts.	Pasetas	Cts.
29-11-32	Gastos en Valencia para el envío de los cuadros de P. Sánchez.			15	00
"	Fotografías.			9	00
20-12-32	Porte Valencia-Madrid de los cuadros de P. Sánchez.			10	00
"	Recoger la caja de la estación.			3	00
16-3-33	Pagado por su cuenta, un telegrama.			15	00
Importe total Ptas.				50	00
<p>RECIBI VDA. DE A. MACARRÓN</p> <p><i>A. P. Macarrón</i></p>					
<p>Son ptas. cincuenta y seis con ochenta céntes</p>					

Imp. V. Ramos.-Sta. Catalina, 2.-Tel. 15017

Madrid, 16 de febrero de 1932.



POLITICA
(R. Culturales)

De conformidad con lo propuesto por la Junta de Relaciones Culturales, este Ministerio se ha servido conceder a la Sociedad de Artistas Ibéricos una subvención de veinticinco mil (25.000) pesetas, con cargo al Capítulo 52, Artículo 14 del vigente presupuesto de este Departamento, a fin de que pueda organizar una exposición de arte español contemporáneo en París y otras ciudades del extranjero, debiéndose satisfacer por el momento la cantidad de 6.250 pesetas, cuarta parte de aquélla, correspondiente al primer trimestre actual de prórroga de los presupuestos.

Lo digo a V. para su conocimiento y efectos oportunos.

M I N U T A

P.A.

J. Gómez Ocerin.

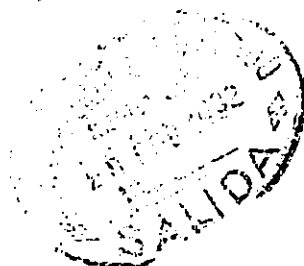
Señor Don Manuel Abril.

Presidente de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

~~Remite, etc., etc.~~

Corrijos 13

E. E.



Madrid, 19 de Febrero de 1932.

R. CULTURALES.

Excmo. Señor:

Con esta fecha se dice al Sr. Don Manuel Abril, lo siguiente:

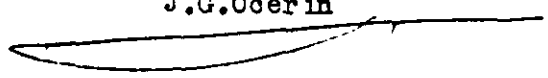
"De conformidad con lo propuesto por la Junta de Relaciones Culturales, este Ministerio se ha servido conceder a la Sociedad de Artistas Ibéricos una subvención de veinticinco mil (25.000) pesetas, con cargo al Capítulo 5º, art. 14 del vigente Presupuesto de este Departamento, a fin de que pueda organizar una exposición de arte español contemporáneo en París y otras ciudades del extranjero, debiéndose satisfacer por el momento la cantidad de 6.250 pesetas, cuarta parte de aquella correspondiente al primer trimestre actual de prórroga de los presupuestos. -Lo digo a V. para su conocimiento y efectos oportunos."

De Orden del Sr. Ministro de Estado lo traslado a V. S. para su conocimiento y a fin de que se sirva prestar las facilidades necesarias al Sr. Abril en su referida gestión.

El Subsecretario

Minuta

J. G. Ocerin



Señor Encargado de Negocios de España en París.



MINISTERIO DE ESTADO

Madrid, 19 de Febrero de 1932.

R. CULTURALES.

Núm. 155

Excmo. Señor:



Con esta fecha se dice al Sr. Don Manuel Abril, lo siguiente:

"De conformidad con lo propuesto por la Junta de Relaciones Culturales, este Ministerio se ha servido conceder a la Sociedad de Artistas Ibéricos una subvención de veinticinco mil (25.000) pesetas, con cargo al Capítulo 5º, art. 14 del vigente Presupuesto de este Departamento, a fin de que pueda organizar una exposición de arte español contemporáneo en París y otras ciudades del extranjero, debiéndose satisfacer por el momento la cantidad de 6.250 pesetas, cuarta parte de aquella correspondiente al primer trimestre actual de prórroga de los presupuestos. -Lo digo a V. para su conocimiento y efectos oportunos."

De Orden del Sr. Ministro de Estado lo traslado a V. S. para su conocimiento y a fin de que se sirva prestar las facilidades necesarias al Sr. Abril en su referida gestión.

El Subsecretario

S. Gómez Acebo

Señor Encargado de Negocios de España en París.



MINISTERIO DE ESTADO

ASUNTOS POLITICOS

III-R.C.

Conforme a una propuesta de la Junta de Relaciones Culturales este Ministerio concedió a la Sociedad de Artistas Ibericos una subvención de veinticinco mil (25.000) pesetas, con cargo al Capítulo 5º, artículo 14 del presupuesto de este Departamento, a fin de que pudiera organizar una exposición de Arte español en Paris y otras ciudades del extranjero.

En el mes de febrero del año actual fué satisfecha a la referida entidad la cantidad de 6.250 pesetas, cuarta parte de la cifra total otorgada.

Excmo. Señor;

En reciente visita a esta Sección, el Señor Presidente de la Sociedad de Artistas Ibericos ha manifestado que, estando ya en vías de realización las exposiciones de referencia, seria el deseo de la misma que le fuera entregada la cantidad que le falta por percibir, o sea la suma de 18.750 pesetas, a fin de poder atender a los gastos de estas atenciones.

Considerando el funcionario que suscribe precedente se acceda a lo solicitado y extender a dicho efecto las órdenes oportunas, somete este criterio a la aprobación de V.E.

V.E. resolverá.

José Valera

Conforme

J. J. J. J. J.

Contabilidad para su cumplimiento

*Hecho por Contabilidad a la
Ordenación de pago S/m H - Agosto 932*

Madrid 4 de agosto de 1932.



ASUNTOS POLITICOS

(III-R.C.)

Ep.E.

ASUNTO: notifica
ordenes abono res-
to subvención a
Sociedad Artistas
Ibéricos.

Con referencia a la orden de este Ministerio de 16 de febrero último en la que se comunicaba a V. la concesión de una subvención de veinticinco mil pesetas a esa Sociedad de Artistas Ibéricos para atender a los gastos que se deriven de la exposición de arte español organizada por esa Entidad en el extranjero, y de la que se satisfizo ya la cuarta parte, o sean seis mil doscientos cincuenta pesetas, de orden del Señor Ministro de Estado cúmplase participar a V. que, con esta fecha, se dan las órdenes oportunas a fin de que le sea abonada la suma de 18,750 pesetas, con cargo al Tercitulo 72, artículo 14 del vigente Presupuesto de este Departamento, resto de la subvención otorgada.

El Subsecretario

MINISTERIO DE ESTAMPAS

J. Gómez Ceerin

Señor Don Ramel Abril.

Presidente de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Torrijos nº 13. *moderno*

Madrid, 30 de Noviembre de 1934.



Ep. I.

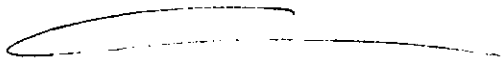
De conformidad con lo propuesto por la Junta de Relaciones Culturales, este Ministerio se ha servido conceder a la Sociedad de Artistas Ibéricos una subvención de 25.000 pesetas pesetas con cargo al Cap. 3 .art. 4 .agrupación 2ª, concepto único del vigente Presupuesto de este Departamento para los fines artísticos que le han sido encomendado por dicha Junta en relación con las Exposiciones de arte español en el extranjero.

Lo digo a V.S. para su conocimiento y efectos oportunos.

P.D.

Minuta

J. L. Aguinaga



Señor Don Manuel Abril.

Presidente de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Torrijos 13.



MINISTERIO DE ESTADO

JUNTA DE RELACIONES CULTURALES

Madrid, 30 de Noviembre de 1934.

Excmo. Señor:

La Sociedad de Artistas Ibéricos que el año último realizó exposiciones de arte español en Copenhague y Berlín a propuesta de la Junta de Relaciones Culturales, se ha dirigido a ésta expresando su propósito de realizar nuevas exposiciones de arte español contemporáneo en París, Bruselas, El Haya y Roma. El éxito obtenido en las exposiciones anteriores ha movido a la Junta a proponer a V.E. la realización de las nuevas con el auxilio económico de este Ministerio. Pendientes de estudio varios detalles de las mencionadas exposiciones, y previa la propuesta del ponente Sr. Sanchez Cantón, la Comisión ha acordado proponer a V.E. se haga efectivo el acuerdo de la Junta en el sentido de conceder a dicha entidad una subvención de 25.000 pesetas con cargo al crédito que tiene asignado aquella en el vigente Presupuesto.

V.E. resolverá.

*Confirme
Zamora*

*confirme
Jore Ruiz de Arana*

Madrid, 3 de Diciembre de 1934.

Sr. Don Manuel Abril.

Mi querido amigo:

La Comisión Permanente de la Junta ha aprobado el informe de Sanchez Cantón sobre las exposiciones proyectadas y que le envío adjunto en copia para que tengan en cuenta lo que en él se dice. En vista de ello se han mandado girar las 25.000 pesetas a su nombre.

También ha acordado la Comisión que para todos los problemas y dudas sobre la organización de las exposiciones, se entiendan Vds. con Sanchez Cantón a quien deben Vds. dar cuenta de sus gestiones.

Suyo affmo. amigo

SOCIEDAD ARTISTAS IBERICOS

RELACION ENTRE GASTOS E INGRESOS CORRESPONDIENTES A 1.932-1.933

INGRESOS

Subvención primera.....	25.000,00 Pts.	
Idem segunda.....	10.000,00 "	
Cuotas y suscripciones.....	750,00 "	
Remanente de los Antiguos Ibé- ricos.....	<u>1.000,00 "</u>	
TOTAL DE INGRESOS.....		36.750,00 Pts.

G A S T O S

EXPOSICIONES.

A T. Perez Rubio para gastos de la exposición de Copenhague y Berlín.....	2.500,00 "	
Idem a Don Guillermo de Torre para la exposición de Berlín.....	2.500,00 "	
Facturas de la casa Macarrón.....	1.926,50 "	
" "	1.740,65 "	
" "	286,25 "	
" "	20,00 "	
" "	56,80 "	
Fotos cuadros.....	63,00 "	
Kilométrico y estancia Barcelona para la selec- ción de obras.....	524,70 "	
Viaje y gastos Copenhague de los Sres. Abril, Pon- ce de León y P. Rubio.....	<u>6.000,00 "</u>	
Suma y sigue.....		15.617,90 "

Suma anterior.....	15.617,90 Pts.
Exposición San Sebastián.....	700,00 Pts.
A Flechtheims (exposición de Berlin).....	3.000,00 "
" " "	1.348,95 "
Fotos Copenhague (dos clichés y 12 pruebas).....	100,00 "
A Guerin.....	376,80 "
"	2.761,30 "
A Bratli.....	<u>2.000,00 "</u>
SUMAN LAS EXPOSICIONES.....	25.914,95 Pts.
=====	

REVISTA.

Imprenta.....	45,00 "
"	52,00 "
"	1.611,00 "
"	189,00 "
"	20,00 "
"	255,05 "
"	40,00 "
Talleres Gráficos Herrera.....	1.616,00 "
Talleres de fotograbado Helios.....	338,77 "
" " "	60,97 "
" " "	20,90 "
" " "	73,84 "
" " "	<u>52,56 "</u>
SUMAN GASTOS DE REVISTA.....	4.375,09 Pts.
=====	

GASTOS GENERALES.

Casa calle Mayor.....	465,00 Pts.
Contrato Gran Vía.....	6,50 "
Alquiler (seis meses y nueve días, fianza).....	839,20 "
Limpieza (seis meses).....	90,00 "
Propina botones y portero (seis meses).....	42,00 "
Navidades.....	15,00 "
Contrato luz.....	36,75 "
Cuenta de la luz.....	8,05 "
Sillas.....	240,00 "
Mesa y silla.....	180,00 "
Dos sillones.....	80,00 "
Mueble.....	230,00 "
Lámparas.....	60,00 "
Enseres despacho.....	32,50 "
Carpetas.....	10,00 "
Plumas stilo.....	15,00 "
A Luna (un mes).....	150,00 "
Cobrador actual (tres meses).....	150,00 "
Cuadernos, papel, mojasobres.....	20,00 "
Arreglo mueble.....	38,00 "
Mudanza.....	25,00 "
A Pedro Sánchez.....	700,00 "
Telegramas y conferencias.....	207,75 "
Primeros manifiestos (año 31).....	75,00 "
Taquígrafa.....	100,00 "
Suma y sigue.....	3.815,75 Pts.

Suma anterior.....	3.815,75 Pts.
Varios (pequeños gastos, derechos de giro, certificados, etc).....	315,00 "
Argos (dos meses).....	60,00 "
SUMAN LOS GASTOS GENERALES.....	4.190,75 Pts.
=====	

DESCUENTO TESORO.

Formalizaciones.....	81,25 Pts.
"	155,00 "
"	257,50 "
"	130,00 "
"	481,71 "
"	243,75 "
SUMAN LOS DESCUENTOS.....	1.349,21 "
=====	

Madrid - Julio - 933.

EL SECRETARIO,

Manuel

V. B.

Manuel

R E S U M E N

TOTAL DE INGRESOS..... 36.750,00 lrs.

G A S T O S

EXPOSICIONES..... 25.914,95 Pts.

REVISTA..... 4.375,09 "

GASTOS GENERALES..... 4.190,75 "

DESCUENTOS DEL TESORO..... 1.349,21 "

T O T A L 35.830,00 Pts.

DIFERENCIA..... 920,00 Pts.

PROPAGANDA DE LA REVISTA "ARTE"
DE LOS ARTISTAS IBERICOS.

Con tarjeta de
Abril

Ejemplares que se remiten a

Buenos Aires

2 ejemplares.

~~(Uno para Embajador y otro para Institución C.E.)~~

Montevideo

~~(Un ejemplar para Cultural Española)~~

Roma

2 ejemplares

~~(Uno para Academia B.A. Roma. (Santa Sede) y un ejemplar Casa de España).~~

Paris

3 ejemplares

~~(Uno Embajador, uno Sr. Viñas y uno Sr. Establier para pabellón Ciudad Universitaria)~~

Legación de Rumanía en Madrid. ~~(Un ejemplar para el Ministro y otro para el Sr. Helfant).~~

Bucarest

²
~~(Un ejemplar para "Amigos de España" por conducto CII Reglero.~~

Copenhague

~~(Un ejemplar para Sr. Bratli)~~

Londres

2 ejemplares.

~~(Uno para Embajador y Anglo-Spanish Society)~~

Suiza

~~(Centro Español de Londres)~~ 2 ejemplares

~~(Uno para Zurich "Amigos de España" y uno Subsecretario Negocios Extranjeros Sr. Stoutz.)~~

Paris

~~(Uno para Sra. Duquesa de Dato y un ejemplar Srta de Acevedo)~~

~~(Un ejemplar Sección Relaciones Culturales del Mº)~~

Cuba

(Institución Cultural Española)

~~Praga~~ ~~Círculo Español de Praga~~

Oslo

Sdad. Hispano-Noruega.

Madrid, 10 de Octubre de 1932.

~~XXXXXXXXXXXX~~
El Jefe de la Sección
de
Relaciones Culturales.

Señor Don Enrique Helfant.

Agregado cultural de la Legación de Rumanía.

Mi querido amigo: Tengo el gusto de mandarle [adjunto dos ejemplares de la revista "Arte" publicada por los Artistas Ibéricos bajo la dirección de Don Manuel Abril, uno de los valores intelectuales y culturales mas importante de la actualidad.]

Como se lo mucho que Vd. se interesa por estas cosas, he creído que le podría interesar su lectura, por lo que le envío un ejemplar para Vd. y otro para el Príncipe Bibesco a quien igualmente creo podrá interesar.

Si sabe Vd. de alguien que quiera abonarse a esta Revista, tanto en-

(2)

Madrid, 10 de Octubre de 1932.

~~XXXXXXXXXXXX~~
El Jefe de la Sección
de
Relaciones Culturales.

Señor Don Bernardo Rolland.

Ministro Consejero de la Embajada en Londres.

Querido Bernardo: Adjunto te mando dos ejemplares de la Revista "Arte" dirigida por D. Manuel Abril y los Artistas Ibericos.

Como verás está en sus empiezos pues el primer número que ha salido pero empieza bien. [Los señores Artistas Ibericos tienen con esta Casa intima relación oficial. Por tanto todos estamos interesados en que la Revista salga adelante. Te mando dos ejemplares, uno para el Sr. Embajador Perez de Ayala y el otro con destino a la Anglo Spanish Society] Si esta Sociedad o Centro Español de Londres o algun otro centro o persona desea

entre sus amigos de aquí como entre sus relaciones de Rumanía, será Vd. muy amable en hacer propaganda de ella.

Queda de Vd. siempre aftmo.amigo

abonarse, te agradeceré me lo hagas saber y hagas discretamente la propaganda adecuada.

Desde luego que estos ejemplares se envían gratis y su objeto es el de darlo a conocer entre las muchas personas que se interesan por el arte moderno español.

Tuyo siempre aftmo. amigo

Madrid, 10 de Octubre de 1932.

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
El Jefe de la Sección
de
Relaciones Culturales.

Señor Don Indalecio Gil Reglero
Lector de España en Bucarest.

Mi distinguido amigo: Tengo el gusto de mandarle [adjunto dos ejemplares de la Revista "Arte" dirigida por D. Manuel Abril y los Artistas Ibéricos que acaba de salir y que representa una tendencia moderna dentro del arte español.] A los fines de propaganda le envío estos dos ejemplares siendo destinado uno para Vd. y el otro para los "Amigos de España" de esa capital.

Si alguna de las numerosas personas que Vd. conoce en Rumanía y que se interesan por el movimiento cultural español desean abonarse, puede Vd.

Madrid, 21 de Octubre de 1932.

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
El Jefe de la Sección
de
Relaciones Culturales.

Señor Don Víctor Arcelus.

Querido amigo Arcelus: Volviera Vd. a leer mi nombre como quien ve un fantasma de un muerto pero aquí me tiene Vd. vivo y colocando y lo que es mas recordándoles a todos Vds. con mucho afecto. No puedo escribirle todo lo extensamente que quisiera pues aunque pienso a menudo en Vd. y en todos los suyos no puedo permitirme el lujo de escribir a los amigos excepto cuando ocurre, como en esta ocasión, que mi trabajo me acerca a ellos.

[Le mando a Vd. dos ejemplares de la Revista "Arte" primer número editado por los "Artistas Ibéricos" bajo la dirección de Manuel Abril.

Está compuesta esta Asociación por personas jóvenes cuya tendencia

dirigirse a mí directamente ya que estoy en contacto personal y directo con los Artistas Ibericos.

Deseándole mucho éxito durante el curso actual, sabe es suyo siempre afectmo. amigo

Manillo

modernista y moderada a la vez es interesante y casi desconocida en el extranjero a pesar de la altura en que se encuentra bajo todos los puntos de vista.

Mucho le agradeceré haga propaganda de esta Revista en la "Cultural Española" y en otras asociaciones de nuestro país por si desean estas abonarse a la Revista y quedar de este modo en contacto con los "Artistas Ibericos".

Muy de veras espero que tanto Vd. como todos los suyos esten bien de salud y defendiéndose de la mala racha comercial y económica que aqueja al mundo entero.

Ya sabe Vd. que le recuerda con afecto su siempre afectísimo y viejo amigo

Minuta

Madrid, 21 de Octubre de 1932.

El Jefe de la Sección
de
Relaciones Culturales.

Excmo. Señor Don Francisco de Agramonte.
Ministro de España en Praga.

Mi querido Jefe y amigo: Le mando adjunto dos ejemplares del primer número de la Revista "Arte" publicada por los Artistas Ibéricos bajo la dirección de Manuel Abril. [Hacen estos un esfuerzo encaminado a dar a conocer las nuevas orientaciones de la pintura española o sea la labor de los "jóvenes" y como es esta poco menos que desconocida en el Extranjero tenemos empeño en difundirla lo mas posible.]

Uno de los ejemplares es desde luego para Vd. que seguramente encontrará en su lectura momentos de agrado y el otro lo rogaré envíe con la

ACADEMIA ESPAÑOLA DE BELLAS-ARTES EN ROMA
Roma 22 de Octubre 1932
Mi distinguido amigo Sr. Don Francisco de Agramonte, me ha pasado el primer número de la Revista "Arte" publicada por los Artistas Ibéricos, que desde luego y atendiendo a su recomendación, escribo algunas líneas para agradecerle. He visto y leído el primer número, muy bien editado, con un avanzado espíritu de modernidad, con el que me inspira y me sensibiliza de artista. del ochocientos no está de acuerdo, pero esto no quiere decir que la razón sea a su favor. El arte tiene tantas expresiones como artistas hubo, hay y habrá en el mundo, solo el tiempo y el público dirán quien tiene razón.

Desde luego la publicación gustará a los pensionados

tarjeta adjunta de D. Manuel Abril al "Círculo Español" de Praga.

[Si Vd. conoce elementos checoslovacos u otros a quienes cree puede interesar la Revista y que estarían deseosos de conocerla pida Vd. ejemplares a esta Sección que estaremos encantados de enviarle alguno mas.] -

Mucho le recuerdo en este Ministerio aunque creo sinceramente que Vd. a nosotros nos ha perdido de vista con muchísimo gusto, de todos modos ya sabe que aunque muy modestamente soy de Vd. siempre atmo. amigo y subordinado

Minuta

Manilla

ROMA 22 de Octubre 1933

que como hijos de su tiempo, todos en mayor ó en menor grado aspiran á plenos pulmones el ambiente que los rodea; si est es la moda, como esta es frivola y pasajera, los jóvenes la verán cambiar y volverse atrás ó ir adelante, si en cambio yo estoy equivocado y el avenerismo, la vanguardia de hoy es realmente el Evangelio del arte, durará hasta que venga á destruirla otra expresión superior. Manilla

La Academia entrará en su vida normal de calma y de actividad preparará al nuevo Di-

rector de la Academia de Bellas Artes.

La Academia de Bellas Artes entrará en su vida normal de calma y de actividad preparará al nuevo Director de la Academia de Bellas Artes.

La Academia de Bellas Artes entrará en su vida normal de calma y de actividad preparará al nuevo Director de la Academia de Bellas Artes.

La Academia de Bellas Artes entrará en su vida normal de calma y de actividad preparará al nuevo Director de la Academia de Bellas Artes.

La Academia de Bellas Artes entrará en su vida normal de calma y de actividad preparará al nuevo Director de la Academia de Bellas Artes.

La Academia de Bellas Artes entrará en su vida normal de calma y de actividad preparará al nuevo Director de la Academia de Bellas Artes.

La Academia de Bellas Artes entrará en su vida normal de calma y de actividad preparará al nuevo Director de la Academia de Bellas Artes.

La Academia de Bellas Artes entrará en su vida normal de calma y de actividad preparará al nuevo Director de la Academia de Bellas Artes.

La Academia de Bellas Artes entrará en su vida normal de calma y de actividad preparará al nuevo Director de la Academia de Bellas Artes.

La Academia de Bellas Artes entrará en su vida normal de calma y de actividad preparará al nuevo Director de la Academia de Bellas Artes.

La Academia de Bellas Artes entrará en su vida normal de calma y de actividad preparará al nuevo Director de la Academia de Bellas Artes.

La Academia de Bellas Artes entrará en su vida normal de calma y de actividad preparará al nuevo Director de la Academia de Bellas Artes.

La Academia de Bellas Artes entrará en su vida normal de calma y de actividad preparará al nuevo Director de la Academia de Bellas Artes.

La Academia de Bellas Artes entrará en su vida normal de calma y de actividad preparará al nuevo Director de la Academia de Bellas Artes.

La Academia de Bellas Artes entrará en su vida normal de calma y de actividad preparará al nuevo Director de la Academia de Bellas Artes.

La Academia de Bellas Artes entrará en su vida normal de calma y de actividad preparará al nuevo Director de la Academia de Bellas Artes.

10 octubre 1932.

Querido Alfonso:

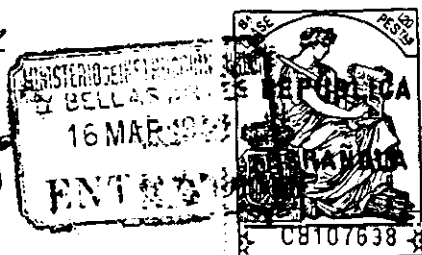
Te incluyo dos ejemplares de la revista "ARTE", publicada por los artistas ibéricos y de la que es Director D. Manuel Abril, porque creo que te puede interesar su lectura. Uno de estos ejemplares es para ti y el otro para la Institución Cultural Española, pero desde luego que si ésta o cualquiera otra de las muchas que existen en Buenos Aires quisiera abonarse a la revista, que en realidad es interesante, no dudo que los artistas ibéricos agradecerían la atención, ya que no te he de ocultar que este primer ejemplar que se manda tiene una finalidad propagandista.

[Don Manuel Abril y los señores que se ocupan de esta revista son, como tú sabes, personas inteligentes y modernas y convendría, desde todos los puntos de vista, que hagas lo que puedas para que en Buenos Aires se conozca y se extienda su obra.]

M I N U T A

M a m b l a s

15



422-51-902

Excmo Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes

Excmo Sr

El que suscribe, como Presidente de la Sociedad de Artistas Ibéricos se dirige a V.E. para reportarle que, habiendo sido constituida oficialmente dicha Sociedad y estando en su actividad encargada de formar una importante Exposición de Arte español en el extranjero - bajo el patrocinio oficial - sea considerado, en razón a lo dicho y a la importancia y número de los artistas que en ella figuran, como Sociedad representativa de un sector fundamental del arte nacional y sea, por consiguiente, tenido en cuenta para que V.E. nombre un miembro de ella que la represente en el Jurado de Admisión y Colocación de la próxima Exposición Nacional de Bellas Artes]

Es gracia se espera de V.E. y agradece de antemano

Mmanuel Abril

120-51-902

MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA Y BELLAS ARTES

Dirección General de Bellas Artes

Sección 15

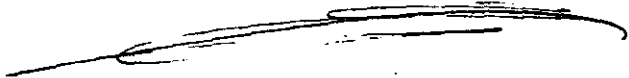
Al Presidente de la Asociación de Artistas ibéricos

Madrid, 8 de Abril de 1932

Esta Dirección General ha resuelto interesar de esa Asociación la designación de dos artistas profesionales, de notoriedad, para que actúen como Jurado de admisión y colocación de obras en la presente Exposición Nacional de Bellas Artes, uno como propietario y el otro como suplente.

Lo que etc.

Minuta
EL DIRECTOR GENERAL



Dansk-Spansk Forening

til Fremme af kulturel For-
bindelse mellem Danmark og
spansktalende Lande

Asociación Dano-Española

para fomentar el intercambio
cultural entre Dinamarca y
los países de habla española

*

København, den

Madrid, 5 de Junio de 1928

Hotel Oriente, Arco, 16

Excmo. Señor Duque de Alba,
Grande de España, Presidente de la Real
Academia de la Historia,

Madrid.

Excmo. Señor:

En vista del vivo interés que toma
V. E. en la propaganda por la civilización española
en el extranjero, me atrevo llamar su atención benévola
a la Asociación Dano-Española fundada hace poco
por este su servidor y que cuenta ya con unos 250
socios. El Señor Don Rafael Altamira nos ha prometido
dar una conferencia en Copenhague, y con tal motivo
organizaremos en el mes de noviembre próximo una
"semana española" en dicha capital.

Me propongo organizar en aquellos
países del Norte una "exposición de arte española", y
con tal motivo le ruego a V. E. me dé algún consejo
respecto a las diligencias que habrá que hacer.

También he empezado a coleccionar
libros con el objeto de fundar en Copenhague una biblio-
teca española que será de suma importancia para
los fines que nos proponemos. Quisiera por lo tanto

dirigirme a una o más casas editoriales rogándoles
que me proporcionen unos cuantos volúmenes de los obras
literarias e históricas de su publicación, y le ruego a
U. E. me dé una introducción a tal casa editorial.

Además me propongo publicar en la Prensa de
Dinamarca una serie de artículos sobre la España moderna
y sus personalidades más relevantes, y con este fin
le ruego a U. E. me otorgue un retrato suyo y algunos
datos biográficos.

Con las gracias anticipadas y asegurándole del
constante anhelo de levantar el justo prestigio de España
se ofrece de U. E. este s. s. s. g. l. e. e. l. m.

Carlos Bratli

Madrid 2-7-28.

Excmo. Señor

La Junta de Relaciones Culturales en su sesión de la fecha ha acordado proponer a V.E. se pidan informes al Ministro de S.M. acerca del Sr. Bratli ~~que~~ firmante del presente escrito, que se propone realizar una exposición de artes español en Copenhague. Asimismo propone se pidan informes a dicho Sr. Ministro acerca del Sr. Lorenzo Lauritzen director del Paladium Film de Copenhague para el que se solicita una condecoración por su obra de interpretación del Quijote.

V.E. resolverá.

Confirma
na

J. Laro
cumplimentado

Dansk-Spansk Forening

til Fremme af kulturel For-
bindelse mellem Danmark og
spansktalende Lande

Asociación Dano-Española

para fomentar el intercambio
cultural entre Dinamarca y
los países de habla española

København, den 11 de Enero de 1930

Holbergsgade 7

Al Excmo. Señor Duque de Alba,
Presidente de la Junta de Relaciones Culturales,
de la Real Academia de la Historia, etc.

Palacio Liria

Calle Princesa, 10

Madrid.

Excmo. Señor : Por la presente me tomo la libertad de
solicitar de V. E. la simpatía y apoyo para el proyecto que sigue :

En el verano de 1928, durante mi estancia en Madrid, me di-
rigí, provisto de una carta de recomendación de V. E., al Sr. director
de Bellas Artes exponiéndole mi proyecto de organizar en esta una ex-
posición de arte español, y a los quince días recibí una carta firmada
por el Señor A. Caro, Secretario de la Junta de Relaciones Cultura-
les, en estos términos :

Refiriéndome a su atenta comunicación de 5 de Junio próximo
pasado en la propone la organización de una Exposición de arte es-
pañol en Copenhague, cúpleme manifestarle que estudiada aquella por
esta Junta bajo mi presidencia ha acordado comunicar a Vd. que este
año será imposible facilitarle medios e indicaciones para la cele-
bración de aquella, pero que estudiará su propuesta para ver si es
posible atenderla en año próximo, y con tal objeto sería conve-
niente que enviara a esta Junta nuevos y más extensos datos respec-
to a los elementos de que dispone para organizar la mencionada ex-
posición.

Dios guarde a V. muchos años.

Madrid 2 de Julio de 1928

EL PRESIDENTE

P.O. El Secretario

(firmado) A. Caro

Hace unos 20 años se celebró en esta la Exposición de Arte
inglés que obtuvo un éxito enorme gracias a algunas verdaderas perlas de

Gainsborough, Reynolds, Lawrence, etc., y en 1928 se organizó otra Exposición de arte francés comprendiendo unos 200 cuadros y dibujos que también resultó brillante.

Me parece por lo tanto que ha llegado ahora el momento psicológico para celebrar aquí la exposición española, y las autoridades y personas competentes a quienes me he dirigido para tantear el vado me han expresado todas su simpatía felicitándome de la buena idea y prometiéndome su valioso apoyo.

Así es que me atrevo dirigirme por la presente a V.E. para saber si existe en España la posibilidad de reunir una colección de cuadros de los maestros famosos y más típicos españoles que podrá llevarse a Copenhague y exponerse en esta en el mes de septiembre próximo, época que se considera la más oportuna por estar Copenhague lleno de turistas de todos los países de la Europa central y septentrional y de los Estados Unidos de Norteamérica.

La Exposición obrará bajo la alta protección que se solicitará de los Augustos Soberanos Don Alfonso XIII (q.D. g.) y Cristián X y bajo la presidencia de honor de los Señores Ministros de España en esta y de Dinamarca en España, de los Ministros de Relaciones Exteriores y de Instrucción Pública de ambos países y de autoridades y peritos españoles y daneses, entre los que se formará un comité ejecutivo en el que este su servidor se ofrece de secretario general.

Suponiendo que mi proyecta podrá contar con el interés y apoyo de la alta Junta de Relaciones Culturales me parece oportuna que para cambiar impresiones sobre las múltiples cuestiones de detalle convendrá que el Director de Bellas Artes de esta y este su servidor iremos a Madrid en el mes de marzo por ejemplo, y en esta esperanza aprovecha la oportunidad para reiterarse de V.E. atto. y s.s.q.l.e.l.m.

Carlos Brath

Legación de España
en
Copenhague
Nº 69.
Relaciones Culturales.

Excmo. Señor:

Muy Señor mío: He recibido la Real Orden número 37 de 7 de Mayo trasladándome otra del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes solicitando se informe sobre una Exposición Internacional que debe celebrarse en Copenhague. En respuesta cúpleme manifestar a V.E. que aquí en Copenhague no existe tal Exposición Internacional ni por el momento ni siquiera para el futuro. Si se celebra una en Oslo, lo que ignoro, creo que sería muy acertado hacer aquí también una Exposición especial de Arte Español como propone el Sr. Bratli, aprovechando el envío de nuestras obras de arte al país vecino.

Dios guarde a V.E. muchos años.

Copenhague 10 de Junio de 1930.

Excmo. Señor.

B.L.M. de V.E.

Su más atento y seguro servidor

V. G. de Aguirre

Excmo. Señor Ministro de Estado

& & &

Dansk-Spansk Forening

til Fremme af kulturel For-
bindelse mellem Danmark og
spansktalende Lande

Asociación Dano-Española

para fomentar el intercambio
cultural entre Dinamarca y
los países de habla española

★

Receptado
18-11-30
København, den 12 de IXbre de 1930

Excmo. Señor Duque de Alba,
Ministro de Estado, Presidente de
la Junta de Relaciones Culturales, etc., etc.

Palacio Liria, Princesa 10

Madrid

Excmo. Señor: Refiriéndome a mi humilde carta fecha 11 de Enero ppdo., cuya copia adjunto, me tomo la libertad de manifestarle a V.E. que no he sido favorecido de su grata respuesta. Sin embargo continúo trabajando para la realización de mi proyecto, tanto más como el Sr. Ministro de España en ésta, Don Vicente G. de Agüera, me ha prometido apoyar el asunto para con el alto Gobierno de España.

*En el asunto
Güera*
Me he dirigido también a la "Fundación Ny Carlsberg" que - en la famosa Gliptoteca Ny Carlsberg - dispone de excelentes locales para la Exposición y de fondos para subvencionarla.

No falta por lo tanto más que la manifestación oficial de parte de ese Gobierno en el sentido de colaborar con esta Asociación Dano-Española para la realización de la Exposición.

Le ruego por lo tanto a V.E., se sirva manifestarme su simpatía con el proyecto, pues así sólo podremos empezar a trabajar para la organización de la Exposición.

Convendría, pues, que una comisión compuesta de personajes competentes viniese a Madrid - en el mes de Enero próximo por supuesto - para ponerse de acuerdo con los altos funcionarios de ese Gobierno sobre los particulares del asunto.

Me es grato manifestarle a V.E. que nuestra Asociación

11-2-1930. P. de C. Cult. Dano-Española persigue sus fines culturales con bastante éxito. En el mes pasado habíamos convidado al sabio cervantista Don Américo Castro, quien dió una conferencia brillante en una velada organizada por nosotros, así como logré que esta Universidad le invitase a dar otra conferencia pública, la que resultó brillantísima y notable por ser ésta la primera vez que se dió en esta Universidad una conferencia en el idioma de Cervantes. La sala estaba llena de daneses amigos de España, y se ha visto claramente que va siempre creciendo el interés de este público por la civilización española, así como la Prensa se ocupó largamente de este estreno.

No puedo menos de expresar en esta ocasión mis más sentidas gracias a V. E. por el apoyo material con que tiene a bien ayudarnos a perseguir nuestros fines : la propagación de la civilización en estos países.

Mucho le agradecería a V.E., tuviera la complacencia de darme a conocer la colaboración de ese alto Gobierno en la celebración de la Exposición de Arte Española en Copenhague.

Con tal motivo y con gracias anticipadas se ofrece de V.E. este su atto. y s.s.

q.l.e.l.m.

Carlos Brath

Anejo: carta del 11/1.30.

Madrid, 18 de Noviembre de 1930.

Señor Don Carlos Bratli.



Muy Señor mío:

Recibo su carta de 12 de Octubre último - desde luego apruebo y apoyo el proyecto de exposición y para encauzar su realización me pongo al habla con el Sr. Alvarez de Sotomayor, Director del Museo del Prado y con mi colega de Instrucción Pública.

Con el fin de favorecer lo más posible la realización del proyecto mucho le agradeceré me indique a la mayor brevedad qué gastos estarían a cargo de la "Fundación Ny Carlsberg" y cuáles habrían de proveerse por España.

Recuerdo muy bien la famosa Glyptoteca Ny Carlsberg y me parece un excelente lugar para celebrar la exposición. Quizás con ocasión de esta celebración podría remediarse, si no ha sido ya remediada, la omisión de la escultura española que observé en esa exposición, por otra parte tan completa é importante.

Próximamente daré a V. cuenta del resultado de mis gestiones.

Le felicito por la brillante actuación de la Sociedad Dano Española de la que es V. el alma.

Me reitero suyo affmo. amigo

Madrid 18 de Noviembre de 1930.

Excmo. Señor Don Fernando Alvarez de Sotomayor.
Director del Museo del Prado.

Mi querido amigo:

Adjunto le incluyo copia de la carta que recibo del Sr. Bratli de la Asociación Dano-Española.

Como por otra parte también en Oslo ofrecen facilidades para celebrar una exposición de arte español, creo convendría poner un poco en contacto el Museo con la Sección de Relaciones Culturales de este Ministerio y con Instrucción Pública para que suministren los fondos a cuyo efecto ya he escrito a Tormo.

Le ruego me diga cuando cree que puede ir a visitarle el Jefe de la Sección de Relaciones Culturales o si le será cómodo pasarse V. por aquí.

Excmo. Señor:

El Ministro de S.M. en Copenhague dice
a este Ministerio en despacho n.º 69 lo que
sigue:

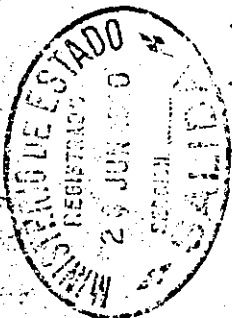
"He recibido la Real Orden n.º 37 de 7 de Mayo trasladándome otra del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes solicitando se informe sobre una Exposición Internacional que debe celebrarse en Copenhague. En respuesta cumples me manifestar a V.E. que aquí en Copenhague no existe tal Exposición Internacional ni por el momento ni siquiera para el futuro. Si se celebra una en Oslo, lo que ignoro, creo que sería muy acertado hacer aquí también una Exposición especial de arte español como propone el Sr. Bratli, aprovechando el envío de muestras obras de arte al país vecino."

Lo que de Real Orden comunicada por el Sr. Ministro de Estado traslado a V.E. para su conocimiento y con referencia a la de ese Departamento de fecha 5 de Mayo p.p.

D I C S

R. CULTURALES.

F. LL.



Dansk-Spansk Forening
til Fremme af kulturel For-
bindelse mellem Danmark og
spansktalende Lande

København, den 2 de enero de 1931.

ASOCIACION DANO-ESPAÑOLA
para fomentar el in-
tercambio cultural en-
tre Dinamarca y los paí-
ses de habla española.

Excmo. Sr. Duque de Alba,
Ministro de Estado.

Excmo. Señor: Recibí su muy grata del 18 de Noviembre ppdo., por la que le doy mis más sentidas gracias. No puedo menos de expresar a V.E. mi profunda gratitud por la constante simpatía y benevolencia con que me honra en este asunto, y estoy seguro de que redundará nuestra acción en gran éxito para España.

Entregué en seguida su amable carta a la Fundación "NYCARLSBERG", pero hasta la fecha no he sido favorecido por ninguna contestación. Suponiendo pues, que dicha Fundación -que algunas semanas antes había negado su colaboración en una Exposición de Arte belga proyectada- no estaba dispuesta a colaborar con esta Asociación, me dirigí a dos socios nuestros, el Sr. D. Lorenzo Lauritzen y D. Svend Nielsen, directores y dueños de la poderosa Compañía de films "PALLADIUM" en ésta, y en seguida me prometieron dichos señores el apoyo financiero necesario para la realización de la Exposición.

Dichos señores que con motivo de la filmación de "Don Quijote" estuvieron en España conservan tan buenos recuerdos de ese país, de la magnanimidad de V.E. y demás autoridades españolas que se sienten sumamente agradecidos y no desean más que poder en algo dar prueba de gratitud y amor a España y a su cultura.

Me dirigí luego a las autoridades competentes en el asunto de arte en ésta, el director del Ministerio de Instrucción Pública, el del Museo de Arte nacional y el de la Academia de Bellas Artes, y todos me prometieron su valioso apoyo para colaborar en tan noble y honroso esfuerzo. La Exposición será instalada entonces -en los meses de Agosto y Septiembre por supuesto- en este Palacio de Bellas Artes, Charlottenborg, que dispone de locales ideales para Exposiciones.

Nuestro Presidente de honor, el Excmo. Señor Don Vicente de Agüera, me felicita por este arreglo que significa un gesto noble y desinteresado a favor de España, lo que sin duda contribuirá mucho a aumentar el interés por ese país y el conocimiento y aprecio de sus bellezas.

Por lo que toca a la cuestión de gastos, me parece que los de transportes de las obras de arte -embarcadas en un crucero español por supuesto- hasta Copenhague serán a cargo de ese alto Gobierno, mientras los demás gastos -incluidos los de regreso- quedarán a cargo de esta Asociación y nuestro Gobierno.

Para encauzar la realización del gran proyecto, estimo conveniente que una comisión competente compuesta por el director de esa Academia de Bellas Artes, el del Museo de Arte nacional y este su servidor, iremos a Madrid, dentro de no muchas semanas.

Me alegro pues, de poder pronto iniciar la colaboración y trabajo en vista de organizar esta gran manifestación de la cultura española.- Con tal motivo se ofrece de V.E. este su atto. y s.s. q.l.e.l.m.. CARLOS BRATLI.

*Legación de España
en
Copenhague*

Nº 1

Excmo. Señor:

Muy Señor mio: Habiendose mencionado en el informe publicado recientemente por la Junta Directiva de la Glyptoteka la Exposición de Arte Español que se proyecta en Copenhague, un periódico de esta Capital ha entrevistado sobre ella al Sr. Bratli que ha declarado lo siguiente:

"Será una gran representación oficial del arte español y es el Ministro de Estado Sr. Duque de Alba quien se ha interesado mucho en que se verifique esta Exposición. Se verán las obras mas hermosas de los museos de Madrid y de las grandes ciudades de España. El Duque de Alba que posee una de las colecciones mas bellas del mundo ha prometido poner alguno de sus cuadros a nuestra disposición. Justamente el otro día telegrafió acerca del espacio que se podría conseguir etc. Su colega Don Elias de Tormo ha dado una Real Orden sobre ello y el Director del Museo del Prado de Madrid Sr. Alvarez de Sotomayor ha discutido el asunto con ambos Ministros. Por consiguiente se puede esperar que obtendremos tanto las grandes obras antiguas como la representación de lo mejor de lo nuevo y mas moderno del arte pictórico español así como de la escultura. Se supone que llegarán a 400 ó 500 obras. Ahora se va a formar un comité danés que irá a Madrid para tratar con los museos y seguramente se nos permitirá elegir lo que deseamos. Los trabajos preparatorios se hacen

segun disposiciones del "Nuevo Fondo de Carlsberg"
y de la "Glyptoteca" y tienen por objeto arreglar la
parte danesa de la cuestión. España está pronta, Pri-
mero tendrá lugar la Exposición Belga y se espera
que la española pueda inaugurarse en el otoño."

Dios guarde a V.E. muchos años

Copenhague 4 Enero de 1931

Excmo. Señor: :

B.L.M. de V.E.

su mas atento y seguro servidor

V. G. de Aguirre

Al Excmo. Señor Ministro de Estado

&.

&.

&.

R.CULTURALES.



G.No.

El Ministro de S.M.en Copenhague dice a este Departamento en despacho n°.1, lo que sigue:

"Habiéndose mencionado en el informe publicado recientemente por la Junta Directiva de la Glyptoteka la Exposición de arte español que se proyecta en Copenhague, un periódico de esta capital ha entrevistado sobre ella al Sr.Bratli que ha declarado lo siguiente:-Será una gran representación oficial del arte español y es el Ministro de Estado Sr.Duque de Alba quien se ha interesado mucho en que se verifique esta Exposición.Se verán las obras más hermosas de los museos de Madrid y de las grandes ciudades, de España.El Duque del Alba que posee una de las colecciones más bellas del mundo ha prometido poner alguno de sus cuadros a nuestra disposición.Justamente el otro día telegrafió acerca del espacio que se podría conseguir etc.Su colega Don Elías de Tormo ha dado una Real Orden sobre ello y el Director del Museo del Prado de Madrid Sr.Alvarez de Sotomayor ha discutido el asunto con ambos Ministros.Por consiguiente se puede esperar que obtendremos tanto las grandes obras antiguas como la representación de lo mejor de lo nuevo y más moderno del arte pictórico español así como de la escultura.Se supone que llegarán a 400 o 500 obras. Ahora se va a formar un Comité danés que irá a Madrid para tratar con los Museos y seguramente se nos permitirá elegir lo que deseamos.Los trabajos preparatorios se hacen según disposiciones del "Nuevo Fondo de Carlsberg" y de la "Glyptoteka" y tienen por objeto arreglar la parte danesa de la cuestión.España está pronta, primero tendrá lugar la exposición belga y se espera

que la española pueda inaugurarse en el otoño.

De Real Orden comunicada por el Sr. Ministro
de Estado lo traslado a V. en relación con la que
le dirigió este Ministerio con fecha 26 de Noviembre
último y para su debida información.

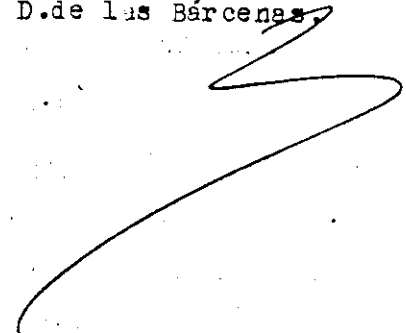
Dios guarde a V. muchos años.

Madrid 17 de Enero de 1931.

El Subsecretario.

Minuta

D. de las Bárcenas



Señor Presidente de la Asociación de Pintores y Escultores.
Avenida Pi y Margall 18.

Madrid, 6 de Febrero 1931
Arenal, 16

Excmo. Señor Duque de Alba,
Ministro de Estado,
Madrid.

Excmo. Señor : El que suscribe, llegado a ésta en nombre y representación de la "Asociación Danesa Española" y de los dos socios de la misma, los Señores LORENZO LAURITZEN y SVEND NIELSEN, me permitió exponer a V.E. lo que sigue :

La Exposición de Arte español organizada en Copenhague por dicha Asociación con el apoyo financiero de los señores susodichos tendrá lugar en Copenhague en las salas del Palacio de Bellas Artes y bajo el alto patronato de S. M. Cristián X en el mes de Agosto y parte de Septiembre próximos.

Con el deseo que la proyectada Exposición diera idea precisa y adecuada de las excelencias y méritos del arte español en diversos siglos y que sobresaliera dicha Exposición a cualquiera de las anteriores celebradas en Escandinavia, solicito respetuosamente al alto Gobierno de S.M. que se nos presten cuadros antiguos de los maestros, cuyos nombres glorifican a España como el país de arte por excelencia. (Goya, Greco, Murillo, Ribera, Velázquez, Zurbarán etc.)

Se entiende que la Exposición de arte moderno destinada para Oslo se trasladará a Copenhague para formar parte de la más grande y comprensiva que se celebrará en aquella capital en los

meses de Agosto y Septiembre.

Por lo que toca al transporte y seguro marítimo de las obras destinadas a Copenhague, solicitamos que el Gobierno de España se encargue de ellos, mientras que todos los gastos inherentes a la estancia en Copenhague cofrerán a cargo de la "Asociación Dano - Española " .

Rogándole a V. E. reciba el testimonio de las más sentidas gracias por su ininterrumpido interés en este asunto, se ofrece suyo atto. y s.s.q.l.e.l.m.

Carlos Bratti

Ames

Vol. Cart

Copenhague 8 de Marzo de 1931

Holbergsgade 7

Señor Don José Pinazo

Presidente de la Asociación de Pintores y Escultores

Fortuny 7

Madrid

Muy Señor y distinguido amigo: En primer lugar le ruego me perdone mi silencio prolongado, desde que regresé del viaje a Madrid. Luego me es grato expresarle mis más sentidas gracias por la amable acogida que me dió Usted y por su trabajo e interés en pro de nuestros proyectos.

Aunque resultó irrealizable la primera idea con los cuadros antiguos, no quisiera por eso abandonar el proyecto de la Exposición, sino extenderla para comprender también obras de industria artística, de las que produce España tantas especialidades finas y llamativas. Con tal motivo estoy creando un comité compuesto de personas conocedoras de dicha industria, y fácil es que vayamos a España para entendernos con la Asociación en su digna presidencia, y supongo que nos ayudaran Ustedes a elegir los objetos dignos de figurar en dicha Exposición.

Hoy le escribo solo estos pocos renglones para enterarle sobre la situación, y me alegro de reanudar nuestras relaciones y cooperar con Usted y sus distinguidos colegas con el loable fin de organizar una Exposición digna de los méritos artísticos e insigne cultura de España.

Agradeciéndole una vez más su amable colaboración y rogándole me ponga a los pies de su distinguida esposa y simpáticas hijas, me es grato subscribirme de Usted affmo. amigo y atto. S.S.

Firmado Carlos Pratly

Es copia



R.CULTURALES.

G.No.

Excmo. Señor:

Recibido oportunamente en este Ministerio el despacho de V.E.n.º.1 de fecha 4 de Enero último en el que transcribía unas declaraciones del Sr. Bratli sobre la Exposición de Arte español que ha de celebrarse en esa capital, se dió cuenta de su contenido a la Asociación de Pintores y Escultores la cual tiene el encargo de organizar tanto la Exposición que próximamente ha de celebrarse en Oslo como la que se prepara en Copenhague.

Con posterioridad al recibo del referido despacho de V.E. se recibió una comunicación de los Sres. Laritzen y Nielsen socios de la Asociación Dano-Española de esa capital, Directores y dueños de la Compañía "Palladium Film" ofreciéndose para apoyar financieramente la Exposición de arte español que se estaba organizando de cuyo contenido se dió conocimiento a la Asociación de Pintores y Escultores a fin de que se pusiera en relación con la Asociación Dano-Española y se les señalaba que según se desprendía del escrito de referencia se daba una significación y extensión al carácter de la Exposición de arte español que estaba lejos de tener pues daba como sentado el que los Museos públicos y las colecciones particulares pusieran a su disposición una selección del arte español antiguo y moderno y que las obras habrían de representar los nombres del Greco, Velasquez, Murillo, Zurbarán, Goya etc. por lo que se le indicaba la conveniencia de que al ponerse en relación con la referida Asociación Dano Española se hiciera constar el verdadero carácter y ex-

tensión del Certamen a fin de que no se encontraran defraudados los generosos socios de dicha Asociación.

Coincidiendo con el ofrecimiento de la referida Asociación Dano-Española se recibió la visita personal del Sr. Bratli a quien se expuso verbalmente la extensión y carácter de la Exposición de arte español moderno que se proyectaba y a la cual no cabía enviar cuadros de los Museos como ellos indicaban, si bien dada la capacidad de local que en Copenhague se ofrecía se haría la exposición más extensa de la que se llevaba a Oslo.

De Real Orden comunicada por el Sr. Ministro de Estado pongo lo que precede en conocimiento de V.E. a fin de que con conocimiento de causa pueda V.E. después de cambiar impresiones con la Asociación Dano-Española y el Sr. Bratli informar a este Ministerio respecto a los preparativos que la repetida Asociación Dano-Española haya hecho para la organización en esa capital de la Exposición de Arte español con objeto de dar el mayor impulso a la organización de la misma aquí en España y procurar el mejor éxito.

Dios guarde a V.E. muchos años.

Madrid 10 de Marzo de 1931.

El Subsecretario.

Minuta

D. de las Bórcenas.

Señor Ministro de S.M. en Copenhague.

Señor Ministro de S.M. en Copenhague.

Señor Ministro de S.M. en Copenhague.

Señor Ministro de S.M. en Copenhague.

Señor Ministro de S.M. en Copenhague.

Señor Ministro de S.M. en Copenhague.

Señor Ministro de S.M. en Copenhague.

Señor Ministro de S.M. en Copenhague.

Señor Ministro de S.M. en Copenhague.

Excmo. Señor Don Gonzalo de Ojeda.

Querido Gonzalo:

Como probablemente sabrás, la Asociación S.A.I. (Sociedad Artistas Ibericos) prepara una exposición, que ha de celebrarse en París en fecha próxima. Aprovechando la marcha a la capital de Francia de Don Florentin Aguilar, le ha sido encomendada a este señor la representación de dicha Sociedad a fin de formalizar el asunto escogiendo local apropiado y resolviendo los demás detalles del certamen.

Tengo al gusto de participártelo por si llegara el caso de que el Sr. Aguilar necesitara del apoyo moral de la Embajada, a fin de que se pres- te a la S.A.I. la ayuda oficial que en estos casos debe facilitar la re- presentación de España a los que la necesiten para mejor cumplir su ni- sión.

Sabes es tuyo amigo y compañero

M I N U T A

J. Gómez-Ocerin

Madrid, 13 de Abril de 1932.

Señor Don Manuel Abril.

Mi querido amigo:

Con objeto de hablar de la proyectada exposición que están Vds. organizando, le ruego se pase por este Ministerio cuando le sea posible de doce a una no siendo mañana por la festividad del día.

Suyo buen amigo

Madrid, 27 de Abril de 1932.

Excmo. Señor Don Ginés Vidal y Saura.

Ministro de España en Copenhague.

Mi estimado amigo:

Como convinimos hablé con los elementos directivos de la Sociedad de Artistas Ibéricos, que como V. sabe está subvencionada por el Ministerio, para organizar exposiciones de arte español en el extranjero. En principio están conformes en hacer ahí una exposición de Arte contemporáneo español en el mes de Septiembre, que según despachos anteriores de esa Legación es la mejor época para tales actos. Para esto sería necesario que en esa encontrara facilidades, como las que ofrecieron para la exposición que se pensaba celebrar el año último y de la que habrá antecedentes en esa Legación. Procedería pues, si a V. le parece bien, que lo dijera así oficialmente al Ministerio para que pudiera adoptarse el acuerdo corres-



Copenhague, 14 de Mayo de 1932

Sr. Don Luis Luzuriaga

Mi querido amigo:

Solamente ayer he recibido su carta del 27 de Abril, que por lo visto, ha dormido en el Registro del Ministerio, y ya me he empezado a ocupar de la cuestión del local y demás facilidades que se pudieran ofrecer aquí para que la proyectada exposición española tuviese el mayor éxito posible. Por cierto que lo primero que me preguntan es la cantidad de cuadros que habrían de exponerse. ¿No podría Vd. darme algunos detalles sobre el particular?.

Desde luego, en cuanto consiga algo concreto, lo diré oficialmente al Ministerio para que la Junta entre en funciones, pero agradeceré a Vd. que no deje el asunto de la mano, como yo no lo

Madrid, 20 de Mayo de 1932.

Sr. Don Daniel Abril.

Mi querido amigo:

El Ministro de España en Copenhague me dice qto está encantado con la idea de la Exposición y que ha empezado a ocuparse de ella. Pregunta concretamente qué número de cuadros habrían de exponerse para en vista de ello pedir el local necesario. Le ruego me diga algo sobre el particular p se pase por este Ministerio cualquier día menos los jueves de doce a una.

Queda suyo affmo. amigo.

Madrid 28 de Mayo de 1932.

Excmo. Señor Don Ginés Vidal.

Ministro de España en Copenhague.

Mi querido amigo:

Según me indica en su carta última he hablado con los organizadores de la Exposición proyectada en esa y mejor que nada le dará a V. idea de sus planes y artistas la copia que le envío. Se calcula que se podrá contar alrededor de unos 300 cuadros o quizá más. De modo que se necesita un local bastante amplio.

Esperando sus noticias queda suyo affmo. amigo

Legación de España
en
Copenhague

Copenhague, 10 de Junio de 1932

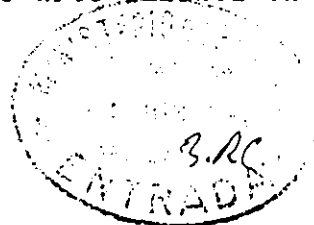
Ep. 9.

III

Asuntos Politicos

No 115

Asunto: Sobre exposición de arte español en esta capital.



Excmo. Señor:

En mi deseo de dar a conocer en este país la orientación y ~~esta~~ estado actual de la pintura moderna en España, y con referencia a conversaciones celebradas durante mi reciente viaje a Madrid, en los servicios competentes de ese Ministerio, he estado tratando de conseguir un local en que la Sociedad de Artistas Ibéricos, pudiese celebrar una Exposición de sus obras, en esta capital, durante el próximo mes de septiembre. Mis gestiones con el "Comité de Exposiciones" no han dado todavía un resultado definitivo, pues se tropieza con la dificultad de que el único local recomendable, el palacio de Charlottenburg, está comprometido en esa fecha, para una Exposición de arte sueco, que será de unos 400 cuadros, pero como en las salas hay fácilmente cabida para 700 cuadros, se podrían reunir a las dos exposiciones si a ello no se opone ninguna de los respectivos comités.

El presidente de la Asociación Dano-Española, que me ayuda eficazmente en estas gestiones, desea algunos datos precisos sobre dicha Exposición, si ya está abierta en París y, antes de comprometer el local, cree conveniente saber la fecha en que podrían estar aquí los cuadros, y tener algún catálogo de los mismos. También debo advertir a V.E. que el local no se podrá obtener gratuitamente, aunque procurará conseguir en las condiciones más favorables que sea posible.

*Amor al
B. R. C.
Blanco
dado cuenta
for carta fechada
al Sr. Blanco
1932*

Ep. D. 3.

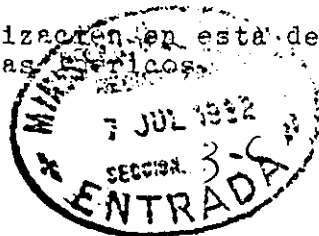
Legación de España
en
Copenhague

Copenhague 30 de Junio de 1932

III

Relaciones Culturales
No 130.

Asunto: Sobre organización en esta de Exposición Artistas Ibericos.



Excmo. Señor:

En ampliación a mi telegrama No 11, fecha de hoy, tengo la honra de informar a V.E. que el Presidente de la Asociación Dano-Española Señor Bratli con quien me he entrevistado para de comun acuerdo organizar la Exposición de artistas Ibericos me ha manifestado, que los gastos del alquiler del local de Chralotenberg donde se instalarán los cuadros y se efectuará la exposición, que ascienden a 1.300 coronas, se compromete la citada Asociación cuya presidencia ostenta, a sufragarlos, deseando tan solo saber si lo puede contratar en firme, y en este caso que se le envíen con la mayor rapidez posible el catalogo, lista y toda clase de detalles necesarios para confeccionar el programa de la exposición, como así mismo ir preparando la propaganda necesaria a la misma.

El Ministro de España

Enrique Vidal
Enrique Vidal

Al Excmo. Señor Ministro de Estado

&.

&.

&.

Madrid, 11 de Julio 1932.

Sr. Don Manuel Abril.

Distinguido amigo:

Tengo el gusto de remitirle una copia del despacho del Ministro de España en Copenhague relativo a la proyectada exposición de Artistas Ibéricos en aquella capital.

Con este motivo queda siempre suyo affmo.
amigo s.s.q.e.s.m.

Pandora

Madrid 15 de Julio de 1932

Sr. Virconde de Mambles, Presidente
de la Junta de Relaciones Culturales

Muy Sr. nuestro; confirmo mi conversación por teléfono de hace unos días a fin de que reserven a la Sociedad de Artistas Ibéricos el local de exposiciones de Copenhague. Estamos ya preparando la recepción de cuadros y daremos a Vds noticias

referentes al Catálogo, demás en cuanto dispongamos de datos concretos, que será muy pronto.

Para todo lo que Vds deseen saber pueden disponer de mi oficina.

atentamente

Manuel Abell

Madrid, 15 de Julio de 1932.

Sr. Don Manuel Abmirre.

Mi querido amigo:

Si le fuera posible, le agradecería que se pasara por este Ministerio el próximo lunes a las doce para hablar de la posible excursión a Suiza de la exposición proyectada para Copenhague, celebrando una entrevista con un extranjero que hace la proposición.

Suyo affmo. amigo

R. Culturales

Madrid, 16 de Julio de 1932.

Sr. Don Luis Blanco Soler.

Mi querido amigo: Hace ya varios días, por no decir semanas, que trasladé urgentemente al Sr. Abril la contestación que interesaba a Vds. respecto a la organización de la Exposición de los Artistas Ibéricos en Copenhague. Abril me aseguró por teléfono hace ya varios días que en esa misma fecha me daría una contestación que no ha llegado.

Como me pienso marchar el miércoles y estaré fuera un mes, quisiera dejar este asunto ultimado ya que el Ministro en Copenhague pide una contestación urgente a varias preguntas que hacen los elementos daneses que intervienen en el asunto. Abril está enterado de todo y si puede Vd. ponerse al habla con él y darme una contestación antes del

14
Legación de España
en
Copenhague

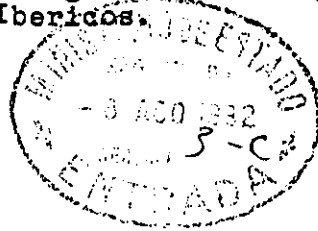
Copenhague, 1 de Agosto de 1932

Ep. D.

Asunto: Contesta telegrama sobre Exposición
Artistas Ibericos.

III

Relaciones Culturales
Nº. 154



Excmo. Señor:

En cumplimiento del telegrama de ese Ministerio no
12 de fecha 30 del pasado, adjunto tengo la honra de remi-
tir a V.E. un croquis del local de Charlottenborg en don-
de se ha de instalar la exposición de las obras de Artis-
tas Ibericos.

Las salas en donde han de instalarse los cuadros co-
rresponden al lado izquierdo del croquis citado y sus
dimensiones han sido marcadas con tinta roja. Son en total
11 piezas, ocho de las cuales miden 5 X 5, dos 9 X 7 una
9 X 5 metros. Calculando la altura útil para colocar cua-
dros en tres metros, resulta un total de superficie utili-
zable de unos 540 metros cuadrados; queda deducido en la
mencionada extensión el espacio ocupado por ventanas y
puertas.

El Presidente de la Asociación Dano-Española Señor
Bratli me encarece el envío urgente de la lista completa
de artistas y cuadros como así mismo algún material de
propaganda como clises fotograficos, datos biograficos de
los expositores etc. con que poder ir confeccionando el
catalogo y organizar la propaganda adecuada.

El Ministro de España

Quinto Vidal
Quinto Vidal

Al Excmo. Señor Ministro de Estado

& & &

jr.

Madrid 4 de agosto de 1932.

ASUNTOS POLITICOS

(III-R.C.)

Ep. O.

ASUNTO: exposición
Artistas Ibéricos
en Copenhague.

El Señor Ministro de España en Copenhague, en telegrama de 2 del actual dice a este Departamento lo siguiente:

"Contesto telegramas 11 y 12.— Cuadros deberán estar aquí fines de agosto. Por correo remito croquis con dimensiones local. Urge envío lista obras y datos posibles para confeccionar catálogo y preparar propaganda."

De orden del Señor Ministro de Estado lo traslado a V. para su información y en relación con su petición verbal a la Sección de Relaciones Culturales de este Departamento relativa a la celebración de la exposición de obras artísticas españoles en la citada capital.

El Subsecretario

P.A.

El Director Int^o de Asuntos Políticos

M I N U T A

E. Valera.

Señor Don Manuel Abril.

Presidente de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Torrijos nº 13. *Moderno*

Madrid, 24 de Agosto de 1932.

ASUNTOS POLITICOS

(III-R.C.)

Ep. D. 3



URGENTE

El Sr. Ministro de España en Copenhague acaba de dirigir a este Ministerio el telegrama que se transcribe a continuación:

"Sociedad Dano-Española solicita alguna noticia respecto llegada cuadros proyectada Exposición Artistas Ibéricos recordando V.E. que local está comprometido para primeros Septiembre y cualquier aplazamiento o eventual suspensión habría que comunicarlo inmediatamente para evitar considerables perjuicios."

De orden del Sr. Ministro de Estado lo pongo en conocimiento con el ruego de que se sirva comunicar a este Ministerio a la mayor brevedad posible la respuesta que sobre el particular que se interesa sea procedente notificar al Sr. Ministro de España en Copenhague.

El Subsecretario

P.A.

El Director intº de Asuntos Politicos

Minuta

P.G. Clay

Sr. D. Manuel Abril.

Presidente de la Sociedad de Artistas Ibericos.

Torrijos nº. 13

modernos

*El Sr. Abril
teléfono a Política
minimizando
los informes que
se interesan que
se envíen al Ministro
en Copenhague
en telegrama de
26-8-32.*



MINISTERIO DE ESTADO

El Sr Abril, Presidente de la Asociación de Artistas Ibericos vino a la Sección el día 29 de agosto y manifestó que al día siguiente salía para Copenhague con el Sr Ponce de Leon. Dijo que durante su ausencia en caso de tener que comunicar algo a la Asociación se dirigiera este Ministerio a Don Guillermo de Torres, miembro de la misma y que reside en Lagsca 62.

Legación de España

en

Copenhague

III
Relaciones Culturales
No. 189.

Copenhague, 12 de Septiembre de 1932

Ep. D. 3.

Asunto: Da cuenta apertura Exposición
Artistas Ibericos.

Excmo. Señor:

Anteayer sábado, a las dos de la tarde, ha tenido lugar la apertura de la Exposición que los Artistas Ibericos celebran en esta capital. El acto se verificó con sencillez, pronunciando yo unas palabras de salutación y agradecimiento para los presentes, alusivas a la labor de la nueva generación española, que fueron seguidas de otras breves frases en español del presidente de la Sociedad de Artistas Ibericos Don Manuel Abril. A continuación el Doctor Bratli como presidente de la Asociación Dano-Española, leyó en danés una corta pero ración congratulándose del acto que se celebraba y confiando en el éxito de la Exposición.

El público llenó rápidamente los salones contemplando con detenimiento la obra expuesta. Adjunto remito un ejemplar del catálogo y varios recortes de prensa, con la traducción correspondiente, conteniendo algunos juicios críticos aparecidos en distintos periódicos cuyo conocimiento considero interesante para ese Departamento.

El Ministro de España

Enri Vidal
Enri Vidal

Al Excmo. Señor Ministro de Estado

&.

&.

&.

1120 290

[La Société Espagnole des Artistes Ibériques entreprend actuellement, sous les auspices de la Section des "Relations Culturelles" du Ministère d'Etat, à Madrid, une visite de diverses capitales européennes, exposant les oeuvres de peinture des artistes qui composent cette Société et qui représentent les tendances les plus modernes de la peinture espagnole.

Une exposition d'environ 150 tableaux de cet organisme se tient actuellement à Copenhague et sous peu la Société en question se rendra à Berlin dans le même but. Projetant d'organiser une exposition identique à Paris - celle-ci revêtant à ses yeux un très grand intérêt - il lui semble nécessaire de pouvoir disposer d'un édifice officiel aménagé à l'effet, mis à sa disposition par le Gouvernement français, qui serait susceptible d'abriter l'exposition ~~projetée~~ *envoyée*.]

L'Ambassade d'Espagne a l'honneur de soumettre cette suggestion à la bienveillante attention du Ministère des Affaires Etrangères et elle se permet de lui demander, avec le plus grand intérêt, de bien vouloir interposer ses bons offices auprès du Département compétent afin que l'exposition dont il s'agit puisse avoir lieu dans les conditions désirées.

L'Ambassade remercie par avance le Département de tout ce qu'il voudra bien faire à ce sujet.

Paris, le 13 Octobre 1932

AU MINISTERE

DES AFFAIRES ETRANGERES.

10.000 /^{ps}

La exposicion organizada por la Ciudad de artistas Iberoamericanos en la pinthaque se ha realizado ya - segun indicamos en el informe entregado a la Junta - , ha constituido una acontecimiento de novedad inusitada, de extension para el arte de España pues no eran conocidas ^{allí} las obras expuestas; ahora tratamos de aprovechar lo mas posible la multa del envío de cuadros, para lo cual tenemos ya la seguridad de hacer en Berlin la misma exposicion, aumentada, completada con cuadros importantes, acogida por la mejor galeria de arte de Berlin (nuestro Embajador Sr. Azañain medió con gran interés, en este asunto y habló de él a la Junta a su paso por Madrid en estos dias) y queremos tambien llevar a Paris y a Zurich la referida exposicion, estando en tratos ya avanzados para conseguirlo.

Para llevar a cabo este programa - que procurariamos ampliar, llevando la exposicion al mayor número posible de ciuda-

des - necesitamos que la Junta, uniéndose en su actividad, nos ayude en diez mil pesetas la cantidad exacta

moda a este efecto, suficiente para ultimar el plan y a ver a la vida al momento de sus mil pesetas - escasas - que nos quedan en poder nuestro.

Nuestro agradecimiento siempre

Por la S. A. I.

Manuel Abad

Madrid, 20 de Octubre de 1932.

ASUNTOS POLITICOS

(III-R.C.)

Ep.E.8.



De conformidad con lo propuesto por la Junta de Relaciones Culturales, este Ministerio se ha servido conceder a la Sociedad de Artistas Ibéricos una subvención de 10.000 pesetas con cargo al Cap.5º, art.14 del vigente presupuesto de este Departamento, a fin de que pueda realizar en Berlín y otras capitales europeas la Exposición de Arte español organizada ultimamente en Copenhague.]

Lo digo a V. para su conocimiento y demás efectos.

P.A.

Minuta

J.G.Ocerin

Señor Don Manuel Abril

Presidente de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Torrijos, 13.

3
L.
Ministère
des
Affaires Étrangères

OEUVRES
A. 17

C-224
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Paris, le 30 Novembre 1932



Par sa Note n° 390, du 13 octobre dernier, l'Ambassade d'Espagne a bien voulu soumettre au Ministère des Affaires Étrangères le projet de la Société des Artistes Ibériques, tendant à organiser, à Paris, une exposition de peinture moderne espagnole.

Le Ministère des Affaires Étrangères a entretenu de cette question le Sous-Secrétariat d'Etat des Beaux-Arts. Celui-ci, en vue d'étudier la façon dont il lui serait possible de réaliser cette manifestation, désirerait recevoir quelques informations complémentaires. Il vou-

AMBASSADE d'ESPAGNE

15, avenue Georges V

PARIS

aurait savoir notamment si la Société des Artistes Ibériques serait disposée à supporter les frais d'assurance, d'emballage, de transport, d'éclairage, d'impression du catalogue, etc.

Le Ministère des Affaires Etrangères serait très obligé à l'Ambassade d'Espagne de bien vouloir le renseigner à ce sujet. /

Le Ministre et par autorisation
Ministre Plénipotentiaire
Service des Œuvres Françaises à l'Étranger

Le Ministère des Affaires Etrangères à l'Ambassade d'Espagne.

Par sa note n°320, du 13 octobre dernier, l'Ambassade d'Espagne a bien voulu soumettre au Ministère des Affaires Etrangères le projet de la Société des Artistes Ibériques, tendant à organiser à Paris, une exposition de peinture moderne espagnole .-- Le Ministère des Affaires Etrangères a entretenu de cette question le Sous-Secrétariat d'Etat des Beaux Arts. Celui-ci en vue d'étudier la façon dont il lui serait possible de réaliser cette manifestation, désirerait recevoir quelques informations complémentaires. Il voudrait savoir notamment si la Société des Artistes Ibériques serait disposée à supporter les frais d'assurance, d'emballage, de transport, d'éclairage, d'impression du catalogue, etc.-- Le Ministère des Affaires Etrangères serait très obligé à l'Ambassade d'Espagne de bien vouloir le renseigner à ce sujet.

L. BLANCO SOLER
ARQUITECTO

MADRID 27 de Diciembre de 1932.

ALCALÁ, 104
TELÉFONO 55493

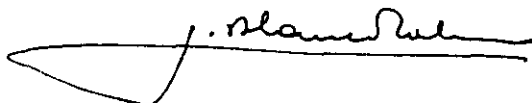
Sr. D. José Ruiz de Arana
Ministerio de Estado.MADRID

Mi querido amigo:

Aunque supongo que conocerá Vd. el comentario aparecido en el Sol sobre la exposición que celebramos en Berlín, por si no fuera así le envío el adjunto recorte. Tengo muy buena impresión de este asunto en el que se ha seleccionado todavía más la obra que enviamos a Copenhague. Uno de estos días tendré el gusto de hacerle una visita para darle nuevas noticias sobre el particular.

Conste que los Ibéricos no olvidamos que es a Vd. a quien debemos gran parte de lo que se va consiguiendo.

Muy afectuosamente le saluda y se reitera de Vd. suyo buen amigo,





MINISTERIO DE ESTADO

Madrid, 17 de Enero de 1933.

ASUNTOS POLITICOS

(III-R.C.)

Núm. 62

Excmo. Señor



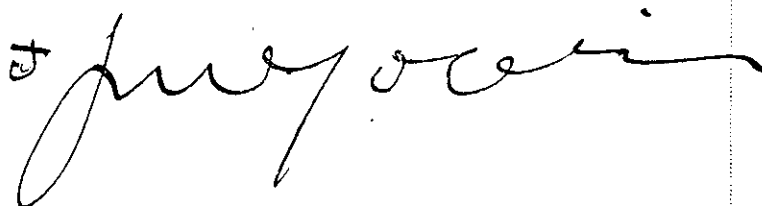
Con referencia al Despacho de V.E. nº.1993 de fecha 5 de Diciembre por el que elevaba a este Ministerio la consulta del Subsecretario de Bellas Artes de Francia referente a las condiciones en que podría celebrarse la proyectada exposición de los "Artistas Ibéricos" en París, tengo la honra de manifestarle, refiriéndome a los puntos concretos que interesan a las Autoridades francesas, que según me manifiesta el Sr. Don Manuel Abril como Representante de la Sociedad de "Artistas Ibéricos" estarían dispuestos a inaugurar la exposición en Febrero después de terminada la que se celebra actualmente en Berlín dando de este modo tiempo para la cómoda llegada de los cuadros.

En cuanto a los gastos estaría dispuesta dicha Sociedad de "Artistas Ibéricos" a pagar los gastos de transporte, seguro, embalaje, etc. quedando de cuenta de París todo lo referente a local, luz y dependencia. Igualmente estarían dispuestos los "Artistas Ibéricos" a pagar los gastos de la impresión del catálogo.)

De orden del Sr. Ministro de Estado lo digo a V.E. para que se sirva transmitir estos datos con la mayor urgencia al Ministro de Negocios Extranjeros y Subsecretario de Bellas Artes a fin de coadyuvar a la organización con la maxi-

ma brillantez de la exposición referida rogándole dé
una contestación con la mayor urgencia dada la premura
de tiempo.

El Subsecretario

A large, stylized handwritten signature in dark ink, appearing to read 'J. G. Goerri'.

J. G. Goerri

Señor Embajador de España en París.

Minuta.

Madrid, 24 de Enero de 1933.

Señor Don Manuel Abril.

Mi distinguido amigo:

El Sr. Ministro de Noruega en Madrid ha venido a esta Sección para gestionar que la exposición de artistas españoles que actualmente se está celebrando en Berlín sea trasladada a Oslo, a ser posible antes que a París, y si esto no fuera factible ahora, se haga inmediatamente después. Como Vd. ha sido el principal animador de la exposición me ha parecido oportuno ponerle en relación con el Sr. Ministro de Noruega quien le recibirá a Vd. en la Legación para fijar condiciones y aportar datos concretos. Se puede por tanto poner al habla con el Sr. Leij Bøgh, Castellana 13- Teléfono 34,578-.

El Sr. Jean Heiberg, presidente de "Kunstnernes hus" (Casa de artistas y pintores), de Oslo, ha tenido la iniciativa de la exposición y seguramente con él tendrá que ponerse en relación, si considera Vd. posible la realización de este plan.

Con este motivo queda suyo atmo.

Mamblas.



A R T E
Revista de la
Sociedad de Artistas Ibéricos
Torrijos, 13
M A D R I D

Sr Presidente de la Junta de Relaciones Culturales

Muy Sr nuestro y de nuestra mayor consideracion; hemos retardado nuestra contestacion referente a la posible exposicion de los Ibericos en Paris hasta tener decidido si podria o no realizarse alli la exposicion que ahora se efectua en Berlin y que pareció por un momento conveniente llevar a Oslo y a Zurich de donde habiamos recibido sendas indicaciones al respecto.

De haber realizado en estas ciudades la exposicion hubiera variado por completo la fecha y condicion de la exposicion parisiense y de ahí que su peditaramos lo uno a la resolucion de lo otro.

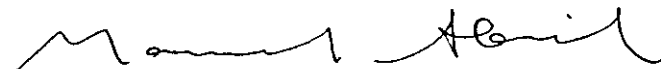
Ahora, una vez decidido no acudir a las citadas poblaciones por ser excesiva la ausencia de determinados cuadros y creer mas conveniente una renovacion parcial de la misma con arreglo a la experiencia pasada, quisiéramos volver directamente a Paris de paso para España y alli acabar este nuestro primer ciclo .

Mucho agradeceriamos pues que Vds se sirvieran participarlo a nuestra Embajada en Paris, haciendolesosimismo saber que nosotros podriamos inaugurar la exposicion en Febrero ya que terminará en Berlin a ~~los~~ fines del

mes presente. Con preferencia a fines de febrero para dar así tiempo a la cómoda llegada de los cuadros.

En cuanto a los gastos , podríamos nosotros pagar como hasta aquí los gastos de transportes, quedando de cuenta de allá todo lo referente a local, luz y dependencia.

Agradecidos como siempre, quedamos de Vd suyo affmo ss. ss.

A handwritten signature in dark ink, appearing to be 'Manuel Heriberto' or similar, written in a cursive style.

6.II.1933.

Sr. D. Aurelio Viñas.

Mi querido amigo:

Hasta hoy, hasta esta mañana en que me la entregaron en Relaciones Culturales del Ministerio de Estado, no he recibido su carta del 7 de enero que me dirigió, en principio, a la Embajada de Berlín.

Y para compensar de algún modo este enorme retraso le contesto en seguida. Además con oportunidad por lo que verá. Me pregunta Vd. en nombre de "Les amis de l'Espagne" si podríamos llevar ahí la exposición de los Ibéricos. Pues bien, sucede lo siguiente: esa exposición, al terminar ahora, el 5 de enero, en la Galería Flechteim de Berlín, pensábamos - y pensamos - llevarla, en efecto, a París. Y al Palais de l'Orangerie, de acuerdo con la gestión emprendida hace meses, y tramitada por conducto de esa Embajada. Recordará Vd. que cuando yo estuve ahí, en

A.G.A.
A.E.
Gja 1194
Carpet 1196

diciembre, hablé con un secretario, el Sr. Cruz, quien me enseñó amablemente las notas cambiadas sobre el asunto con el Ministerio de Affaires Etrangères. A una de esas notas, en que se nos preguntaba a los Ibéricos si estábamos dispuestos a correr con los gastos de portes, etc. -pero en la cual ya se daba por seguro que nos cederían l'Orangerie- contestamos desde aquí hace tiempo -por medio de Relaciones Culturales y en carta firmada por Manuel Abril, el Presidente; yo soy secretario- afirmativamente y pidiendo la fecha de fines de febrero o comienzos de marzo para la inauguración. Todo parecía, pues, resuelto. De ahí nuestra sorpresa al ir esta mañana por el Ministerio y enterarnos lo que contestan de la Embajada: una carta firmada por el Sr. Aguinaga ~~halla~~ en que dice no haber nada de la exposición... ¿Que ha pasado? De ^{ya} aquí, del Ministerio, de Relaciones escribirán ahora pidiendo aclaraciones y una respuesta mas congruente. Así pues, resulta que ahora tenemos los cuadros expedidos ya de Berlín y camino de París, y que no sabemos aún si contamos o no con l'Orangerie y para esa fecha. Nuestro deseo sería celebrarla ahí, y con el Pa-

A R T E

Revista de la

Sociedad de Artistas Ibéricos

Torrillos, 13

MADRID

tromato que fuese, pero en l'Orangerie y en la fecha que hemos pedido. Mas adelante, imposible, pues los cuadros han de venir a Madrid para la exposición que haremos la primavera en el Re-

tiro.

En cuanto a la oferta de los "Amigos de España", encantados y agradecidos. Que nos ayuden, por consiguiente, en estas gestiones de ahora y caso de que no resultasen, entonces que nos busquen un local ~~para~~ pronto, para esas fechas, ~~insisto~~ y la exposición se haría bajo su grato patrocinio, pero ^{fi} especificando bien que los organizadores somos nosotros, los Ibéricos, y que la exposición que presentamos no representa ~~ni pretende~~ la totalidad de la pintura de España, sino ~~sele~~ un sector, el mas nuevo, y bajo nuestro control.

Pero ante todo esperemos ~~■~~ saber definitivamente si está o no resuelto lo de la Orangerie.

Y excúsame tantas explicaciones.

Otras cosa. ¿Sabe Vd. algo del estado en que pueda hallarse la cues-

ción María Blanchard respecto al " marchand" Max Berger?. Hace pocos días escribí al nuevo Cónsul de España en París, Prieto del Río, intercediendo por su pronto arreglo, pues nos ^{gustaría} ~~interesaría~~ que esos cuadros quedasen libres de todo litigio para poder hacer una exposición con ellos en Madrid, que se compromete a traernos M. Berger y que nos interesa mucho. Creo que este Cónsul procederá con mas diligencia y buena voluntad que el anterior. Si Vd. puede hacerle alguna indicación que corrobore mi carta y le recuerde nuestros deseos, yo se lo agradeceré.

Quizá para mayo o junio se haga en París una exposición -pequeña- de los cuadros de mi mujer. ~~por París~~. Naturalmente, me gustaría ir. Y para facilitar económicamente el viaje, me atrevo a preguntarle: ¿sería posible que el Instituto de Estudios Hispánicos me encargase y pagase una o dos conferencias sobre literatura ~~y~~ pintura nueva española, o bien sobre ambos temas? ¿Hasta que punto sería factible este proyecto?

Mil gracias por tanta molestia. Y hasta el gusto de leerle, reciba muy cordiales y amistosos saludos de

Millermo de Torre

- COPIA -

MUSEES NATIONAUX

Paris (Jardin des Tuileries)

Musée

du Jeu de Paume

Le 6 Février 1933.

Ecole

Etrangères Contemporaines.

Cher Monsieur:

Je reçois à nouveau votre pressant appel et j'y réponds immédiatement. Comme je vous l'ai dit, si je conclus par des conversations privées à l'Ambassade et ailleurs, le projet de l'Exposition Ibérique à Paris, c'est la semaine dernière seulement qu'officiallement j'en ai été saisi par le Ministère.

La saison entière est organisée et officiellement en février elle ne m'est pas possible de disposer de vos salles; elles sont occupées par une Exposition de Mestovic, le grand sculpteur Yougoslave; mais, après avoir beaucoup réfléchi au moyen de faire plaisir à nos amis espagnols, je vais voir si je ne trouverais pas en Avril la place et la possibilité d'intercaler entre les deux expositions qui suivent celle de Mestovic, la vôtre. Je vous demande deux ou trois jours pour téléphoner à l'étranger et obtenir des réponses, que je vous enverrai satisfaisantes.

Je ne demanderais qu'une chose c'est que le cadre de la manifestation de la "Sociedad de Artistas Ibericos" soit un peu élargi, et que des absents - de tendances nettement modernes - que je remarque dans le catalogue de Berlin, figurent dans celui de Paris. Je ne veux pas simuler que les tendances très avancées de ce groupement (auquel appartiennent, d'ailleurs des artistes que j'admire et défends) n'ont pas assez aléatoire le succès dans une galerie parisienne, fut-elle officielle. L'intérêt général est donc d'essayer de grouper plus étroitement

.....

encore les meilleurs éléments de l'art vivant chez vous dans cette manifestation que pour ma part, comme je vous l'ai dit, j'aurais souhaité faire, à son tour, après une grande exposition plus large et plus complète. Mais puisque nous sommes au pied du mur et qu'il faut agir, je vais voir à faire pour le mieux.

Votre cordialement dévoué

André Desbarrois

A Monsieur Aguinaga



EMBAJADA DE ESPAÑA
EN
PARIS

Paris, 6 de Febrero de 1933.

Asunto: Referente exposición Artistas Ibericos en
Paris.

DIRECCION 3



No. 225.

Excmo. Señor:

Como dije à V.E. en mi telegrama No. 45 el
Ministerio de Negocios Extranjeros manifestó no
existir salas disponibles para la exposición que
desean celebrar los Artistas Ibericos en Paris. A
pesar de que la negativa era terminante, vinieron
despues de una serie de notas y visitas, expresada
en nota y verbalmente à un Secretario de Esta. Emba-
jada, à fin de hacer mayor presión telefonee y ob-
tuve una cita de Mr. Dezarrois, Director del Museo
del "Jeu de Paume" y con quien habian indicado en
el Ministerio de Negocios Extranjeros, debería hacer-
se un nuevo intento. Resultado de mi visita à Mr.
Dezarrois es la carta cuya copia remito adjunta à V.E.

Me permito pues rogar à V.E. obtenga de los Ar-
tistas Ibericos respuesta sobre si aceptarían celebrar
la exposición en el mes en el cual Mr. Dezarrois cree
poder ofrecer una sala y si estarían dispuestos a a-
ceptar su punto de vista en cuanto a la ampliación
de la exposición.

El Encargado de Negocios de España, a.i.,

José María Aguinaga
José María Aguinaga.

EXCMO. SEÑOR MINISTRO DE ESTADO.

1139

Mr. Dezarrois
copia del Sr. Dezarrois
la carta de Mr. Dezarrois
à H. J. Hannel
ahil con carta adjunta
mia -
fech 10-II-33

A R T E

Revista de la
Sociedad de Artistas Ibéricos
Torrijos, 13
MADRID

Madrid 12 de Febrero de 1917

Junta

Sr. Presidente de la Junta de Relaciones Culturales

Muy Sr. muestro; recibida la comunicacion - amablemente recibida por Vos - del Sr. Aguirreaga, el comunicado a este de Mr. Derarvois referente a nuestra posible Exposicion de Artistas Ibéricos en Paris, con los tanos - despues de agradecerles la diligencia - diciendoles que, a nuestro juicio, con bastante sentimiento, no vamos a poder recibir en esa fecha la Exposicion referida, pues los cuadros habrian de quedar en Paris detenidos, devengando el menaje demorado tiempo, y porque

A R T E

Revista de la
Sociedad de Artistas Ibéricos
Torrijos, 13
MADRID

Unegresaran a Espania ahora - de no poderse recibir nuestra idea primera - y si acaso para Abril enviar al Sen de Pauvre, si por fin estuviera libre, una exposicion depurada y reformada, lo mas completa posible dentro siempre del margen - muy amplio, pero restringido - de la Sociedad de Ibéricos.

Agradecemos una vez mas a Vd, a todos que.

Quedamos muy muy affm

.. ..

g. e. n. n

P. C.

M. A. A. A.

- circunstancia principal - son varios los puntos que necesitan sus medidas antes de esa fecha. En cuanto a la ampliación de criterio que desearia Mr. Derouais no podemos adelantar nada porque no citando nombres o puntualizando tendencias no podemos nosotros saber si su deseo - y nuestro deseo tambien de complacerle - serian compatibles con la esencia misma de la agrupacion.

Seguimos, de todos modos, sorprendidos de que habiendo de partir de los franceses el ofrecimiento de l'Orangerie, no se haga ahora ya mención de ese local en ningún caso.

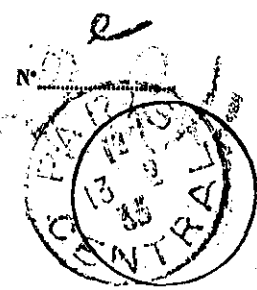
Quirios. Para lo mas conveniente - y a Vos se metemos la consulta - que los cuadros de Berlin

1.1.89 TELEGRAMME OFFICIEL
ENCARGADO NEGOCIOS

Indications de réception.

Ind
13

M
ESPANA PARIS
Chamé affair 9 Espagne
13 avenue George V
1761



DECHIRER

ORIGINE.	SERIE.	NOMME DE MOT.	DATE.	NOMME DE DÉPOT.	MENTIONS DE SERVICE.
SS MADRID	71/068	33-13	21.5.51	ÉTAT	
=44 PUEDE DECIR M DE ZARROIS QUE ARTISTAS IBÉRICOS					
ACEPTAN EN PRINCIPIO MES ABRIL EXPOSICION CONFORME					
INDICACIONES HECHAS Y ESPERITU AMPLIO PROPUESTO					
NECESITANDO SABER MAYOR BREVEDAD FECHA Y LOCAL : ZULUETA					



224
Lagasca, 62.
Madrid.
27.II.1933.

Sr. D. Aurelio Viñas.

MI querido amigo:

Muchas gracias por su amable carta del 15. En efecto, puesto que se ha perdido la ocasión de l'Orangerie quizá ya no valga la pena de insistir -por ahora. Y menos de ponerse en relación directa con el Jeu de Paume, ya que nos sentiríamos cohibidos por las pretensiones y las intrusiones de criterio que ha insinuado su Director. Por otra parte, los cuadros que estaban en Berlín hemos dado orden de que los traigan directamente a Madrid, ya que no es posible detenerlos en París a la expectativa pues hay varios pintores que los necesitan ahora para exposiciones individuales.

Pero todo ^{esto} ~~no~~ quiere decir en modo alguno que rechazemos la amable mediación de Les amis de l'Espagne. Al contrario, estamos muy dispuestos a llegar a un ^{acuerdo} con ellos para efectuar alguna exposición mas adelante. No tenemos ningun empeño en salón oficial. Mas bien nos gustaría hacerla en algún salón privado. De modo que ellos dirán. Hagaselo Vd. saber así de nuestra parte y téngamos al corriente.

(En efecto, me ratificó Prieto del Río que ya estaba arreglado el asunto María Blanchard. Veremos si ahora cumple el marchante su palabra de traernos los cuadros a Madrid para la exposición general de los Ibéricos esta primavera en el Re-

tiro, donde les destinaríamos una o dos salas especiales.

Gracias por sus explicaciones sobre el Institut Hispanique, en relación con mis deseos. Pero puesto que las cosas estan montadas sobre ese plan tan restrictivo, creo que no vale la pena de que moleste directamente al Sr. Martineche.

Gracias otra vez por todo y muy cordiales saludos de su amigo

Guillermo DE TORRE

C O M I T E F R A N C E - E S P A G N E

COMMISSIONS DES RELATIONS ARTISTIQUES

PROCES VERBAL DE LA SEANCE DU MERCREDI 29 MARS 1933.

La Commission des Relations Artistiques du Comité France-Espagne s'est réunie à l'Ambassade à 17 heures sous la Présidence de M. André Dezarrois Conservateur des Musées Nationaux, et a examiné diverses questions inscrites à l'ordre du jour.

M. Aurelio Viñas soumet à la Commission la réponse de M. le Directeur des Beaux Arts à Madrid, au voeu exprimé par la Commission dans sa séance du 12 Janvier, relatif au projet d'Exposition Graco-Velazquez-Goya. La Commission insistait pour que M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux Arts d'Espagne ne rejette pas ce projet sans un sérieux examen de la part des services, persuadée qu'elle est de ^{grande} son importance pour les relations culturelles entre les deux pays.

La Commission constate avec regret que la Commission de spécialistes souhaitée par elle pour en discuter du point de vue technique n'a pas été créée, et qu'aucun argument vraiment fort et définitif n'est invoqué pour affirmer l'impossibilité de cette grandiose manifestation. Elle fait toute réserve sur la différence d'altitude de 600 mètres, mise en avant à nouveau, et sur le climat soi-disant "humide et nuageux" de Paris (ce qui n'est pas exact pour le mois de Juin).

Elle veut espérer que dans l'avenir le projet de M. A. Dezarrois pourra être repris; son auteur précise qu'il le pourrait être avec une très faible participation du Musée du Prado suffisante cependant pour marquer par une ou deux pièces importantes par artiste, l'intérêt témoigné par le Gouvernement, le reste pouvant provenir de collections particulières espagnoles, françaises (Louvre) et étrangères.

Il y a là un programme de longue haleine que le Président demande à

la Commission de ne pas perdre de vue. Celle-ci comprend les raisons momentanées qui font également repousser par le Ministère l'idée d'une Exposition de la sculpture polychrome: l'organisation et la présentation nouvelle du beau musée de Valladolid, trop récemment ouvert pour être dépouillé, en pleine saison touristique de pièces importantes. Ce projet pourrait être également repris dans l'avenir, la Commission ne partageant pas la manière de voir de M. le Directeur Général des Beaux Arts, qui semble penser que cet art, qui intéresse beaucoup l'Allemagne et d'autres pays, intéresserait beaucoup moins, dit-il, les amateurs français.

La discussion étant close sur ces différents points, la Commission aborde l'examen du nouveau thème proposé par M. le Ministre de l'Instruction Publique pour remplacer la première exposition ~~l'Amérique-en-1492~~ envisagée. Ce thème serait "L'Espagne à l'heure de la découverte de l'Amérique, en 1492." Ce projet est adopté à l'unanimité, et la Commission exprime à M. le Ministre sa sincère gratitude. Il y a là pour les idées qu'elle défend, un sujet magnifique et d'intérêt mondial, qui, s'il est bien traité, peut faire de cette Exposition, une manifestation inoubliable et qui servira de la façon la plus utile les intérêts spirituels de l'Espagne. Un exposé est fait du programme de cette Exposition, tel que M. le Directeur des Beaux Arts l'envisage.

M. Jean Cassou fait remarquer qu'on pourrait peut-être pour en corser l'intérêt, augmenter la participation des peintres primitifs espagnols. M. a Dezarrois pourrait faire l'exposition au Jeu de Paume dans la seconde quinzaine d'Avril et dans le mois de Mai 1934. Il va en entretenir immédiatement le Directeur Général des Beaux Arts et le Ministre, et demander que soit envisagée, en réponse, une importante exposition française à Madrid, durant la même période.

La Commission discute sur le thème de cette exposition, le

Président rappelle que M. Mistler, ancien Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux Arts, avait promis, en échange de l'exposition Greco-Velazquez Goya, une exposition française de la peinture impressionniste. Ce sujet pourrait être repris, il pourrait même être élargi, et la Commission arrête son choix sur une exposition de la grande peinture française du XIXème Siècle de Delacroix à Cézanne. Le Président est chargé de soumettre ce vœu à M. le Ministre de l'Education Nationale.

Enfin, M. Dezarrois informe la Commission qu'il a accepté d'organiser au Jeu de Paume, une exposition de la peinture moderne espagnole en relation avec la "Société des Artistes Ibériques" plus largement conçu que celui des deux précédentes manifestations de la même Société, à Copenhague et à Berlin. Ce principe a été admis; Il se rendra en Espagne prochainement pour entrer en contact avec le Comité, et proposera comme dates d'ouverture le 12 ou le 15 Juin prochain; tenant compte d'une proposition de M. le Directeur des Beaux-Arts d'Espagne, il propose d'adjoindre à cette exposition une salle de l'Oeuvre gravée de Goya organisée à Prague en Avril-Mai qui pourrait venir à Paris en Juin.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à 19 heures.

Vu et approuvé:

Le Président:

A. Dezarrois



E. F. 2.

París, 3 de abril de 1933

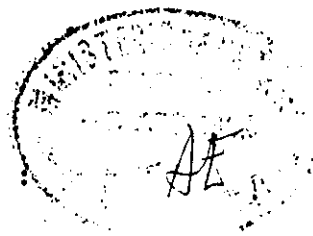
Referente a Exposición de artistas ibéricos

SECCION CENTRAL

R. C.

Núm. 620

Excmo. Señor



*a Sr. Manuel
SBout con carta
particular unia.
Fecha 2-4-33.*

En relación con mi Despacho núm. 225 y telegrama núm. 65, referentes a la Exposición de artistas ibéricos que ha de celebrarse en París, tengo la honra de poner en conocimiento de V.E. (que el Director del Museo "Jeu de Pomme", M. Dézarrois, manifestó en la reunión de la Comisión de Relaciones Artísticas del Comité Francia-España, que él ha aceptado organizar en dicho Museo una Exposición de la Pintura moderna española, en relación con la Sociedad de artistas ibéricos, un poco más amplia que la celebrada por esta Sociedad en Copenhague y Berlín ; que próximamente marcha a España para ponerse en contacto con el Comité organizador, y que piensa proponer como fecha de apertura de la Exposición del 12 al 15 de junio venidero. Indicó por último que, teniendo en cuenta una proposición hecha por el Director de Bellas Artes de España, se propone unir a esta Exposición una sala destinada a gravados de Goya, cuya exhibición se hace actualmente en Praga y que pudiera conseguirse traer a París en el próximo mes de junio.)

EL ENCARGADO DE NEGOCIOS DE ESPAÑA A.I.

José María Aguinaga

José María Aguinaga

EXCMO. SEÑOR MINISTRO DE ESTADO



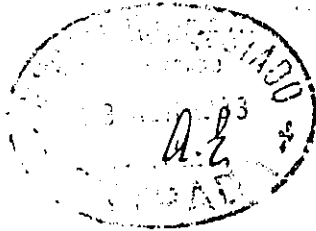
EMBAJADA DE ESPAÑA
EN
PARIS

París, 6 de abril de 1933

S/.celebración de Exposiciones de pintura
por iniciativa del Comité Francia-España.

R. C.

Núm. 656.



Exmo. Señor :

Tengo la honra de poner en conocimiento de V.E. que en la última reunión de la Comisión de Relaciones Artísticas del Comité Francia-España, celebrada en la Embajada, se dió lectura de una carta del señor Director de Bellas Artes de España, en respuesta a una petición que dicha Comisión elevó a nuestro Ministerio de Instrucción Pública, proponiendo la celebración en París de una Exposición Greco-Velázquez-Goya, o, en su defecto, una de escultura policromada española. El Director de Bellas Artes, en su carta, dice no ser posible acceder a dicha petición, y razona su negativa. Propongo, sin embargo, la celebración de otra Exposición cuya tema sería : "España en el momento del descubrimiento de América, 1492". La Comisión lamentó el que no se creyese en España posible la celebración de las Exposiciones por ella sugeridas y acogió con entusiasmo la idea de la celebración de la propuesta por el señor Director de Bellas Artes, por estimar que se trata de un asunto muy interesante que, si es bien tratado, puede constituir una manifestación extraordinaria del espíritu español. M. Dézarrois, Presidente de la Comisión de Relaciones Artísticas, y Director del Museo de "Jeu de Pomme", prometió ocuparse inmediatamente del asunto con el Ministro de Educación Nacional y Subsecretario de Bellas Artes. En principio se acordó proponer que la celebración

*Curso urgente
al Director de
B. A. con carta
particular del
Subsecretario
de Instrucción
Pública de la
de la de la de la
de Madrid
a
idea al
señor
con carta
nueva por la
entre
con el Sr.
D. Zamora
el Sr. de la
F. 21-IV-33*



EMBAJADA DE ESPAÑA
EN
PARIS

- 2 -

de dicha Exposición se efectuase del 15 de abril al 30 de mayo de 1934. Asimismo, propuso M. Dézarrois se tratara de obtener como compensación el que se organizase en Madrid una Exposición de Arte francés por la misma época. Después de larga discusión se estimó que lo preferible sería una Exposición de Pintura francesa del siglo 19, de Delacroix a Cézanne.

También se ocupó la Comisión de la Exposición de Artistas Ibéricos que ha de celebrarse inmediatamente aquí en París y de cuyas decisiones he dado cuenta a V.E. en el despacho núm. 620, de 3 de los corrientes.

EL EMBAJADOR DE ESPAÑA :

Salvador de Madariaga

Exmo. Señor MINISTRO DE ESTADO

abril, 21/933.

Sr. Don Manuel Abril.

Mi querido amigo:

M. Dezarrois ha llegado a Madrid y se encuentra en el Palace Hotel hasta mañana sábado. Como este señor es el que se ocupa preferentemente de la posible exposición de los Artistas Ibéricos en París, se lo digo a Ud. por si quiere ponerse al habla con él.

Me dijeron que anoche me llamó Ud. por teléfono. No cené en casa. Me ha sido imposible ponerme en comunicación con Ud. esta mañana.

Siempre suyo a ftmo. amigo

M a m b l a s

E. J.

abril, 21/933.

achua

Ilmo. Sr. Don Ricardo Orueta.

Mi querido amigo:

Le mando copia de un despacho del Embajador de la República en París, que acabo de recibir, referente a ciertas negociaciones que lleva Ud. para la posible celebración de una exposición en aquella capital, cuyo tema sería "España en el momento del descubrimiento de América, 1492".

Encontrándose en Madrid el Presidente de la Comisión de Relaciones Artísticas del Comité Francia-España, M. Dezarrois, y Director del Museo del Jeu de Paumes, quien reside en el Hotel Palas, se lo digo por si quiere Ud. aprovechar la oportunidad para entrar en relaciones con él.

De Ud. siempre a ftmo.

M I N U T A

J. Gómez Ocerin

Ef.

Madrid, 26 de Abril de 1933.

Excmo. Sr. Director de Bellas Artes.
Presente.

Muy Sr. nuestro:

La Sociedad de Artistas Ibéricos, gestionó la celebración en París de una Exposición española. El Sr. Dezarrois procuró con este motivo, y sólo con este motivo, hacer viables los deseos que le fueron indicados al respecto por los miembros oficiales de nuestra Embajada en París. Tanto en comunicaciones que de París recibimos como en las conversaciones habidas con el Sr. Dezarrois en estos días, se patentizó el deseo de que nuestra Sociedad hiciera la Exposición que pretendía, con sólo una condición esencial para los franceses: que la lista de expositores fuese completada con otros varios nombres que no habían figurado en nuestras Exposiciones de Berlín y Copenhague. Aclarada esta condición esencial de los autores que a juicio de M. Dezarrois faltaban, resultó que su criterio coincidía exactamente con el nuestro, tanto en los autores que a su juicio debíamos incluir, como también en aquellos que debían ser excluidos.

Ahora nos encontramos con que a nosotros, los iniciadores, se nos nombra partícipes de otra Exposición que no tiene que ver con la nuestra y en la que va a decidir un Comité completamente ajeno a nosotros, y completamente opuesto a nuestro criterio. Desde luego que el Sr. Dezarrois nos indicó la conveniencia de que figuraran en el Comité determinadas personas, como el Director del Museo de Arte Moderno y el Director General de Bellas Artes, cosa que desde luego a nosotros nos pareció excelente desde el primer momento, pero esto no nos había hecho nunca suponer que el Comité estuviera formado por otras personas y de criterio tan distinto al nuestro.)

El hecho mismo de que el Sr. Dezarrois se dirigiese a nosotros y tratara con nosotros en entrevistas personales de estructurar la Exposición, corroboró nuestra idea de que se trataba, lo mismo ahora que antes, de hacer la Exposición que habíamos gestionado nosotros, Exposición que no había razón ninguna para dejar aparte, toda vez que las aclaraciones cruzadas entre nosotros y M. Dezarrois, no habían hecho otra cosa que confirmar la identidad de criterio entre él y nosotros.

(Por todo ello, Sr. Director de Bellas Artes, no podemos aceptar, con todo y ser muy honroso, el nombramiento de Vocal que ha recaído sobre nuestro Presidente, y no podemos tampoco dejar de expresar, en lo que respecta a la Sociedad, nuestro profundo sentimiento de que sea entre los nuestros y en España donde nuestra Sociedad se vea postergada y relegada a la categoría de comparsa, en una empresa que ella, y sólo ella, inició y que ella había seguido tramitando hasta el presente, como entidad a quien correspondió la iniciativa.)

Deseando que sea para bien del Arte Español, quedamos como siempre a sus órdenes attos. ss. ss. q. e. s. m.

24/4

- COPIA -

22 Mai 1933.

Monsieur le Directeur:

J'ai l'honneur de vous accuser réception de votre lettre du 19 Mai qui m'est parvenue hier et à laquelle je réponds immédiatement, en vous remerciant vivement d'avoir constitué un petit Comité, excellemment composé de personnalités tout à fait dignes de faire aboutir l'Exposition d'Art espagnol moderne que je vous ai proposée, tant comme Président de la Commission Artistique du Comité "France-Espagne", que comme Conservateur du Musée des Ecoles étrangères contemporaines à Paris. Laissez-moi aussi vous remercier à nouveau de m'avoir accueilli si aimablement lors de ma visite.

Nous étions d'accord sur la nécessité de ce petit Comité de travail et des diverses personnalités qui le composent. Je ne puis donc que me réjouir d'être appelé à collaborer avec vous et avec lui.

Permettez-moi cependant de m'attrister quelque peu de la décision qu'il vient de prendre immédiatement de remettre à Octobre ce que, d'un commun accord, nous avions décidé de faire au début de Juin. Sur cette certitude, j'avais à mon retour distribué mon programme d'Expositions en conséquence. La nouvelle que vous m'annoncez désorganise quelque peu mes plans. Ayant organisé un assez grand nombre d'expositions internationales, je pensais qu'en un mois et demi, le complément de 80 ou 100 tableaux que je demandais pour parfaire l'envoi (à peu près équivalent, après sélection faite) des "artistes ibériques", pouvait

être réalisé.

Si je m'incline devant la décision du Comité, je me refuse à faire une exposition en Octobre, qui est un mauvais mois; la saison d'art n'ouvre pas à Paris avant Novembre et nous irions au devant d'un échec. D'autre part je suis en conversation avec la Confédération Helvétique pour organiser une Exposition importante d'Art suisse, le 15 ou 20 Novembre. Les pourparlers sont presque terminés; je vais tenter - le Président de la Commission Fédérale des Beaux-Arts étant mon ami - de faire reculer cette date. Je ne suis pas sûr de réussir, mais si vous le voulez bien, nous allons déjà travailler, Monsieur le Directeur, comme si notre Exposition devait ouvrir en Novembre prochain.

(Pour ce qui est du thème de cette exposition et ma manière de la comprendre, je ne puis que répéter ce que j'ai dit ou écrit: j'aime trop l'Espagne et l'Art espagnol pour en montrer dans un Musée National, au coeur de Paris, une fraction imparfaite, incomplète comme celle qui a figuré dans des Galeries, à Copenhague ou à Berlin. Voilà ce que j'ai répondu dès le premier jour à S.E.M. l'Ambassadeur d'Espagne, lorsqu'il m'a demandé de m'intéresser à la manifestation des "Artistes Ibériques". Ce serait trahir l'Art espagnol actuel que de n'indiquer ici que cette seule tendance, où d'ailleurs, les artistes qui y sont représentés ne le sont pas toujours par une oeuvre digne de leur nom. Ma demande "d'élargir le cadre" est partie de là. Cependant, si j'ai proposé ce nouveau thème: l'Art espagnol moderne depuis le.....

début du XXème siècle, ce n'est pas avec le désir de voir figurer dans cette manifestation toutes les tendances, y compris les plus académiques; celles d'hier ont eu leur heure, leurs célébrités, Paris les a accueillies et les connaît. Pour les conquérir, évitons auprès de nos amateurs et notre public le "déjà vu".

Il y a donc nécessité d'un dosage délicat, que peut très bien faire, sous votre haute Direction, cette Commission, peu nombreuse mais riche en bons esprits. (J'avais indiqué à mon éminent collègue, le Directeur du Musée d'Art Moderne, qui connaît admirablement le terrain, que nous pourrions, par exemple, partir de ces deux pôles, Zuloaga, d'un côté, Picasso de l'autre (avec une rétrospective d'une dizaine de toiles pour chacun) à - 25 ans après - ce troisième, Solana, dont j'aimerais entre tous les jeunes, révéler à Paris le talent après, dans la tradition des créateurs de votre race; entre ces trois hommes, il y a place pour beaucoup d'autres sur lesquels nous avons discuté, mon collègue et moi, et que la Commission se doit de sélectionner, étant entendu toutefois - et je m'excuse de me répéter - qu'il s'agit de constituer un groupement d'artistes modernes, pratiquant un art vivant, comme nous disons ici.)

Pour le détail, j'ai proposé trois ou quatre toiles de Zuloaga appartenant au Musée; j'en parlerais ici, à l'artiste, si la Commission partageait ma manière de voir. Je crois pouvoir trouver une demi-douzaine de bons tableaux de Picasso; d'autres, inconnus chez nous, pourraient-ils m'être envoyés d'Espagne? A moins encore que la Commission décide d'écarter Picasso ! Enfin, j'ai choisi les oeuvres devant composer, dans mon esprit, la salle réservée à Solana. clôturant l'Exposition par cette individualité curieuse.

Je vous laisse juge, Monsieur le Directeur, des noms représentatifs d'une tendance plus calme, mais dont la place dans l'Art Espagnol contemporain n'est pas niable, que vous pourriez désigner,

et je vous serais reconnaissant de me dire si ce plan a votre approbation. J'avais pensé qu'il en était ainsi après notre conversation.

Dès mon retour d'Espagne, j'ai d'ailleurs entretenu M. le Directeur Général des Beaux-Arts et M. le Directeur des Musées Nationaux du programme d'Expositions Espagnoles à Paris, établi entre le Comité France-Espagne et vous-même. Ce programme a été approuvé par mes chefs qui m'ont donné la mission d'en poursuivre l'exécution en accord avec vos services.

Le plan de l'Exposition de 1492, de Christophe Colomb et des Rois Catholiques, a été particulièrement apprécié. Vous pouvez donc compter d'une façon ferme sur les Salles du Jeu de Paume pour Mai 1934.

J'ai développé ce programme devant le Comité des Musées Nationaux et sollicité en échange une Exposition importante de la peinture impressionniste Française, depuis Manet jusqu'aux dernières oeuvres de Claude Monet.

Le Comité en a adopté le principe à l'unanimité. Le Musée du Louvre - (qui heureusement n'est pas aussi fermé que celui du Prado) prêtera des tableaux. M. Verne, Directeur des Musées Nationaux, m'a donné son appui, précieux en la matière.

M. le Directeur des Beaux Arts a provoqué dans son Cabinet une réunion à laquelle participait, M. Darras, Directeur des Beaux-Arts de la Ville de Paris pour une Exposition de vos tapisseries en 1934

(si vous souhaitez toujours la faire) aucune salle appartenant à l'Etat n'étant libre ou suffisamment vaste pour une telle manifestation. Les pourparlers sont en cours.

Veillez agréer, je vous prie, Monsieur le Directeur, l'expression de mes sentiments respectueux et dévoués.

A.S.E. Monsieur Ricardo de Urueta
Director General de Bellas Artes
Madrid - España.



EMBAJADA DE ESPAÑA
EN
PARIS

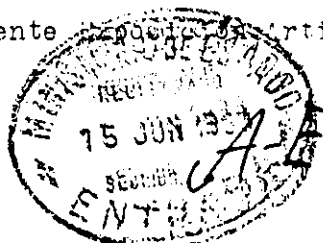
Paris, 7 de junio de 1933

Nº 1135

SECCION CENTRAL

R.C.

Referente Exposición de Artistas ibéricos



Excmo. Señor

En relación con mi anterior correspondencia y refiriéndome en último término a mi despacho nº 620 de 3 del pasado mes de abril, acerca de la Exposición de Artistas Ibéricos proyectada en París, tengo la honra de elevar a manos de V.E. copia de la carta que Monsieur Dezarrois, Director del Museo del Jeu de Paume, ha dirigido con fecha 23 de mayo a Don Ricardo de Orueta, Director General de Bellas Artes.

El Encargado de Negocios a.i.

J. M. Aguinaga

J.M. Aguinaga.

*acuerdo
en sede de
Bellas Artes
7 de junio*

Excmo. Señor

Ministro de Estado.

Madrid, Ce 8 Juin 1933.

M. Desarrois,
Conservateur du Musée du Jeu de Paume,

P A R I S.

Cher M. Desarrois,

Je suppose que vous avez reçu une communication de la Direction Générale des Beaux Arts, vous faisant savoir la décision d'ajourner jusqu'à l'automne prochain, si cela est possible pour cette époque, l'Exposition d'Art Espagnol que nous avions eu l'intention de préparer pour ce mois-ci.

Pendant les démarches, et dans nos conversations de l'Hotel Palace, il y a peut-être eu quelque confusion de notre part, ou de la part des autres personnes qui ont pris part dans cette affaire ici. Lorsque nous avons parlé avec vous, nous avons compris que l'Exposition d'Art Espagnol que la " Sociedad de Artistas Ibéricos " avait désiré réaliser depuis l'hiver, pourrait être effectuée par cette Société, à condition que dans cette Exposition, tous les artistes nécessaires y seraient inclus et y figureraient, de façon à ce que l'Exposition fût réellement représentative de l'Art Vivant Espagnol actuel. Comme on peut dire que notre Société est la première qui représente actuellement l'Art Vivant en Espagne, et comme tous les artistes que vous aviez énumérés étaient d'après notre jugement, complètement d'accord avec nos désirs, nous avions pensé qu'il n'y avait aucune raison pour laquelle notre Société ne pourrait pas organiser cette Exposition, quoique naturellement d'autres personnes pourraient figurer dans le Comité, qui pourraient avec leur représentation, honorer cet acte.

A ce sujet nous désirons, Cher Monsieur, vous donner une explication qui nous semble d'une grande importance. La Sociedad de Artistas Ibéricos ne se limite pas dans ses Expositions à exposer exclusivement ses associés, mais elle expose les œuvres de tous les artistes qui, appartenant ou pas à la Société, se trouvent inclus dans l'idée générale et ample de l'art moderne, ce que vous appelez " Art Vivant " et dans lequel on peut inclure parfaitement un Solana, un Regoyos, un cubiste, ou un surréaliste. Donc nous aurions organisé une Exposition de ce genre, sans que le fait que nous soyons une Société déterminée eusse impliqué une limitation quant aux artistes exposants. Voici donc notre grande surprise et notre grande contrariété lorsque, lors de votre départ de Madrid, nous avons vu que le Directeur des Beaux Arts nommait un Comité pour l'organisation de cette Exposition, dans lequel il n'y avait que moi comme Ibérique, et que, à la réunion de ce Comité, on nous communiquait le propos que la Sociedad de Artistas Ibéricos ne figurerait pour quelque ce soit dans cette Exposition.

C'est notre désir, au-dessus de tout, que l'Art Espagnol expose et sorte et visite Paris, et que ce soit nous ou d'autres les personnes chargées d'organiser cette Exposition, nous serons toujours très heureux que nos artistes puissent aller à leur Musée, mais cela n'empêche pas que nous soyons très surpris. Je me permets de vous rappeler que c'est la Sociedad de Artistas Ibéricos qui a initié et fait les premières démarches pour cette Exposition, avec la garantie et l'aide, et par l'entremise du Ministère d'Etat Espagnol et de l'Ambassade d'Espagne; donc notre contrariété n'est que juste lorsque nous nous apercevons que l'on cherche à supprimer complètement de cette Exposition le nom et la participation qui correspondaient à la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Je suis à vous demander, M. Desarrois, si vous avez eu de votre part quelque

M. Desatros.
Conservateur du Musée du Jeu de Paume,
Paris.
Cher Monsieur,
Je vous remercie de la part de notre Société, ou
est-ce que vous avez eu de votre part d'organiser
cette Exposition, nous serons très heureux que nos artistes puissent aller
à leur Musée, mais cela n'empêche pas que nous soyons très surpris. Je me permets
de vous rappeler que c'est la Société des Artistes Ibériques qui a initié et fait
les premières démarches pour cette Exposition, avec la garantie et l'aide, et par
l'entremise du Ministère d'Etat Espagnol et de l'Ambassade d'Espagne; donc notre
contrat n'est que juste lorsque nous espérons que l'on cherche à suppléer
notre complètement de cette Exposition le nom et la participation qui correspondait
à la Société des Artistes Ibériques.

Le fait est que vous avez eu de votre part d'organiser
cette Exposition, nous serons très heureux que nos artistes puissent aller
à leur Musée, mais cela n'empêche pas que nous soyons très surpris. Je me permets
de vous rappeler que c'est la Société des Artistes Ibériques qui a initié et fait
les premières démarches pour cette Exposition, avec la garantie et l'aide, et par
l'entremise du Ministère d'Etat Espagnol et de l'Ambassade d'Espagne; donc notre
contrat n'est que juste lorsque nous espérons que l'on cherche à suppléer
notre complètement de cette Exposition le nom et la participation qui correspondait
à la Société des Artistes Ibériques.

Cher Monsieur, vous donner une explication qui
nous semble d'une grande importance. La Société des Artistes Ibériques ne se limite
pas dans ses Expositions à exposer exclusivement ses associés, mais elle expose les
œuvres de tous les artistes qui, appartenant ou pas à la Société, se trouvent in-
clus dans l'idée générale et ample de l'art moderne, ce que vous appelez "Art Vivant"
et dans lequel on peut inclure parfaitement un Solano, un Regoyos, un Catala, ou
autres. Donc nous aurons organisé une Exposition de ce genre, sans que le fait
que nous soyons une Société déterminée nous implique une limitation quant aux arti-
stes exposants. Voici donc notre grande surprise et notre grande contrariété lorsque
lors de votre départ de Madrid, nous avons vu que le Directeur des Beaux Arts nomme
un Comité pour l'organisation de cette Exposition, dans lequel il n'y avait que moi
comme Ibérique, et que, à la réunion de ce Comité, on nous communiquait le propos
de la Société des Artistes Ibériques ne figurait pour aucune de soit dans cette Ex-
position.

Cher Monsieur, vous donner une explication qui
nous semble d'une grande importance. La Société des Artistes Ibériques ne se limite
pas dans ses Expositions à exposer exclusivement ses associés, mais elle expose les
œuvres de tous les artistes qui, appartenant ou pas à la Société, se trouvent in-
clus dans l'idée générale et ample de l'art moderne, ce que vous appelez "Art Vivant"
et dans lequel on peut inclure parfaitement un Solano, un Regoyos, un Catala, ou
autres. Donc nous aurons organisé une Exposition de ce genre, sans que le fait
que nous soyons une Société déterminée nous implique une limitation quant aux arti-
stes exposants. Voici donc notre grande surprise et notre grande contrariété lorsque
lors de votre départ de Madrid, nous avons vu que le Directeur des Beaux Arts nomme
un Comité pour l'organisation de cette Exposition, dans lequel il n'y avait que moi
comme Ibérique, et que, à la réunion de ce Comité, on nous communiquait le propos
de la Société des Artistes Ibériques ne figurait pour aucune de soit dans cette Ex-
position.

AGENCE MARITIME GUÉRIN & C^{IE}

SOCIÉTÉ À RESPONSABILITÉ LIMITÉE AU CAPITAL DE 660.000 FRANCS

TRANSPORTS MARITIMES
ET INTERNATIONAUX
AGENCE EN DOUANE

TÉLÉPH: TAITBOUT 53-92 (3 lignes)
ADR. TÉLEGR: TRANSGUERT 124 PARIS
CODE: A B C 6^e EDITION

R.C. SEINE 225-2338

CORRESPONDANTS DANS TOUS LES PORTS

31. Rue de Paradis
PARIS (10^e)

AGENCES

LE HAVRE
1, RUE DUBOCAGE DE BLÉVILLE
MARSEILLE
16, RUE DE LA RÉPUBLIQUE
BORDEAUX
21, RUE ESPRIT DES LOIS
ROUEN
DUNKERQUE

DOSSIER N° EG/AS

Paris le 12 juin 1933

S.E. SALVADOR DE MADARIAGA

Ambassadeur de la République
d'Espagne

13, avenue George V

- PARIS -

Exposition d'Art Espagnol à Paris .

Excellence ,

La Sociedad de Artistas Ibéricos de Madrid nous a écrit en date du 6 ct. pour nous demander de lui retourner à Madrid les caisses de tableaux reçues de Berlin, qui sont actuellement en entrepôt de douane à Paris .

Ces tableaux étaient destinés à une Exposition qui devait être organisée par Monsieur A. DEZARROIS , Conservateur du Musée du Jeu de Paume à Paris , et cette Exposition a été repoussée au mois d'octobre prochain .

La Société des Artistes Ibériques nous demande de lui retourner ces tableaux à Madrid . Nous en avons référé à Monsieur Desarrois et ce dernier nous a demandé de communiquer avec vous pour savoir s'il y avait lieu de se conformer aux instructions de la Société des Artistes Ibériques .

Nous vous serions très obligés de vouloir bien , après examen, nous communiquer votre décision afin que nous puissions répondre immédiatement à Monsieur M. Abril, Secrétaire de la Société des Artistes Ibériques .

Nous vous en remercions bien vivement à l'avance et vous prions de vouloir bien agréer, Excellence, l'expression de notre considération très distinguée .

He recibido de Don Manuel Abril, Presidente de la Sociedad de Artistas Ibéricos, la cantidad de 2.500 pts. con destino a los siguientes gastos:

Abono de un resto de cuenta de la revista ARTE, núm. 1..... 189.00

Franqueo de correspondencia de la Revista y Sociedad..... 25.00

Viaje a Berlín, ida y vuelta, en diciembre de 1932, con motivo
// de la exposición de Berlín y estancia de 19 días. 2.211.00

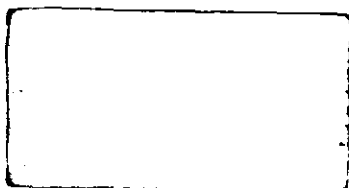
Total de gastos.....2.425.00

Sobrante. (en depósito para correspondencia)..... 75.00

Total.... 2.500.00

Madrid, 4 de julio de 1933

Wilfredo DE TORRE /



Sr. Presidente de la Junta de Relaciones Culturales.

Terminado ya el programa que hubimos de proponer a la Junta de Relaciones Culturales, cuando solicitamos la subvención generosamente concedida, creemos llegado el momento de ofrecer una exposición de lo hecho a fin de que se juzgue si lo realizado por nosotros corresponde a la confianza generosa que depositaron en nuestra Sociedad todos los elementos de la Junta.

Tres Exposiciones nos propusimos realizar, la de Copenhague, la de Berlín, la de París.

La de Copenhague y la de Berlín fueron realizadas con la aceptación que consta. Fue un conjunto de artistas, ya consagrados, ya de prestigio entre las generaciones nuevas, constituyendo un grupo que asombró por lo abundante y lo vario. La profusión de prensa, y el hecho de haber sido dos de nuestros cuadros reproducidos a todo color en la Revista más seria y a la vez más difundida de Berlín, "Wellhagen Klassing Monachefte", da idea del interés suscitado por la Exposición berlinesa, enriquecida sobre la de Copenhague por envíos especiales de Francia y de Suiza.

(1) La Exposición de París no se ha celebrado aún, porque el interés de Francia ha sido tal en que se celebre allí en París la Exposición española con todo el esplendor posible, que ha sido necesario aplazar para el otoño la realización de ella, cediendo a las instancias de la Dirección General de Bellas Artes, y el nuevo Comité formado por ella, a fin de ampliar nuestra Exposición hasta casi duplicarla.

El aplazamiento de esta Exposición y la ingerencia de un Comité extra-ibérico, que en un momento dado nos hizo retirarnos del mismo renunciando a la actuación de los Ibéricos - por creer que se nos infería injusta postergación -, ha terminado siendo para los Ibéricos un triunfo, y no pequeño, toda vez que el propio Sr. Dezarrois ha puntualizado en carta a la Dirección General de Bellas Artes su deseo de que la Exposición se reduzca a presentar, no los artistas que ya tuvieron su hora y ya expusieron en París en otras ocasiones, sino aquellos exclusivamente que puedan representar en España el tipo de arte que los franceses denominan "art vivant", y que, como todos saben, no se refiere a todos los artistas "vivientes", sino a los de determinado denominador común estético: aquel precisamente que nosotros los Ibéricos tratamos de defender, exponer y representar.)

[A más de las tres Exposiciones propuestas, hemos realizado algo que no habíamos anunciado en nuestro programa primero, y que juzgamos de importancia capital para nuestra obra de cultura, la fundación e iniciación de la Revista "Arte". Nos ha llevado a la publicación de esta Revista la conciencia de que nada como ella podía dar, ante el Extranjero y ante España, carácter de seriedad y de importancia a la labor que realizamos, y la conciencia de que la publicación de una Revista completaba de modo permanente las relaciones culturales que las Exposiciones realizan de manera fugaz y momen-

tánica. Nuestra idea fue corroborada al constatar el efecto de sorpresa y de respeto, de admiración y de agrado, con que fue recibido en Copenhague el número primero de nuestra Revista "Arte", llegada precisamente en los momentos en que era inaugurada nuestra Exposición de Ibéricos, efecto excelente que después quedó ratificado por cartas que de unos y otros sitios nos alientan y nos elogian.

La publicación de la Revista no puede ser hasta ahora, digámoslo, más irregular. Pero acerca de este punto quisiéramos nosotros recabar de la Junta unos momentos de atención y de consulta.

Nosotros ya sabíamos, al iniciar la publicación de la Revista, que no contábamos con dinero suficiente para mantener con normalidad una publicación de tal coste, dado que la favorable acogida del público no suele ser en España, por favorable que sea, tan rápida y tan abundante que lleve a consolidar una publicación como ésta, en los primeros momentos, por lo menos.

Entendimos, sin embargo, que era para nosotros más honroso iniciar la labor de la Revista y pedir después ayuda cuando se pudiera apreciar si nuestra labor lo merecía, que seguir el sistema inverso de solicitar protección para obra no iniciada aún, y, por tanto, problemática.

Nos parece más gallardo acudir a los Ministerios, a los Centros pertenecientes y a la propia Junta para solicitar adquisición de ejemplares, que para solicitar donativos.

Deseando - o mejor: necesitando - que el Estado sea nuestro cliente, queríamos ofrecerle ejemplares a fin de que el Estado juzgue si esos ejemplares representan algo positivo. Era necesario para ello indicar uno o dos números que sirvieran de muestra concreta y de término de referencia para decidir su anulación, o su prosecución, o su reforma.

A la Junta, por eso, suplicamos que nos diga: si cree que esta Revista cumple un cometido cultural, si cree que no lo cumple, y si cree, por lo tanto, que debe desaparecer o que debe proseguir, ya como está, ya reformada.

No dejamos de consignar, aunque sea de pasada, que en este período de iniciación de la Revista, nadie, por ningún concepto, ni por confección, ni por colaboración, ha cobrado un solo céntimo.]

x
x x

El pormenor económico de lo gastado en nuestra actuación, va adjunto en hoja aparte. Por eso aquí no hemos de referirnos a esto. La compensación económica de lo gastado es, por desgracia, bien pequeña: se ha vendido un cuadro en Berlín y dos en Copenhague.

Pero ni la venta era propósito u objetivo nuestro, ni el momento era propicio.

Sabido es de todos que la crisis mundial de estos momentos paraliza toda clase de mercados y más el mercado de arte. Nadie, ni aun los propios marchantes, duchos en la técnica de vender y con clientela fija, consiguen actualmente desprenderse de un solo cuadro.

Sin embargo, conviene hacer hincapié acerca de un detalle.

Hay una posible coyuntura de provecho material en estos viajes de propaganda artística, en cuanto estas exposiciones sean consideradas por parte de nuestras Cancillerías como lo que son realmente: una obra de política y de propaganda material a más de artística.

El prestigio de las naciones se fortifica y sostiene más o menos lo que pudiera suponerse y contra todos los materialismos aparentes, con la fama y la admiración de sus promotores ideales, artistas y simpatizantes.

Don Fernando de los Ríos constataba en cierta ocasión, con observación irrefutable, cómo el prestigio enorme adquirido por Rusia en el mundo, se debe solamente, o casi exclusivamente, a sus Dostoiewsky, y sus Tolstoy, y sus Andreieff o Mussorsky, o Riñsky Korsakoff o Strawinsky: a sus literatos y a sus músicos. Así lo comprenden sin duda todas las grandes naciones que procuran sostener constantemente la fama de sus glorias nacionales. Italia había ido el año anterior a nosotros a las capitales escandinavas. La Exposición era de la misma orientación que la nuestra, y a pesar de ser cierto mejor, sino inferior a la nuestra. Francia había anteriormente llevado a Copenhague y Estocolmo lo mejor de su arte moderno (incluyendo, por supuesto, a nuestros Picasso y Juan Gris en ese su arte glorioso), y en ambas ocasiones fueron adquiridos varios cuadros por los Museos nacionales respectivos.

Con la misma razón pueden ser adquiridas obras españolas, si la labor diplomática ejercida en los otros casos, y por las otras naciones, se ejerce también también por nosotros al llevar nuestro arte. Son, pues, los Cancilleres, los que pueden conseguir que tenga éxito, y son ellos los que, a nuestro juicio, deben apoyar la propaganda de arte, persuadidos de que con esas exposiciones no va el capricho o la vocación de unos cuantos idealistas más o menos interesados en diversiones peregrinas e ideales ajenos a los intereses político-sociales, sino que, por el contrario, va en ellas una fuerza decisiva, que estiman y que explotan para su provecho político y social todos los Gobiernos conscientes.

De nuevo, y ahora más que nunca, reiteramos a la Junta de Relaciones Culturales nuestro agradecimiento por su ayuda material, y la no menos valiosa de su apoyo moral, tan constante y amablemente brindado por su Presidente, su Secretario y por todos.

Madrid, 11 de Julio de 1933.

Manuel Huidobro

Blanco



Madrid, 2 de octubre de 1933.

MINISTERIO DE ESTADO

DIRECCION DE ASUNTOS EXTERIORES
SECCION CENTRAL
RELACIONES CULTURALES



Excmo. Señor:

Núm. 1105

El Sr. Don Manuel Abril, Director de "los Artistas Ibéricos", de cuya entidad tiene V.E. noticias, dirige a este Departamento la solicitud siguiente:

"La Agencia Maritima Guerin y Ca. (31 Rue de Paradis), agencia que se ha encargado de todos los transportes de la Sociedad de Artistas Ibéricos, nos comunico en el mes de septiembre la conveniencia de retirar de la Aduana las cajas de cuadros de nuestra Sociedad que estaban allí en depósito desde que volvieron de Berlín. Nos decía la casa Guerin que las mercancías no pueden quedar mas de dos meses en depósito en la Aduana y que, pasado este tiempo, el Estado francés tenía derecho a incautarse de ellas y venderlas, si bien -añadía- el Estado deja pasar un año antes de proceder a la venta. La advertencia de la casa Guerin nos sorprendió pues en la primavera escribimos a la Embajada rogando solucionara la cuestión de la Aduana y el propio M. Dezarrois nos confirmó al pasar por Madrid que él había dicho estaban aquellos cuadros en espera de que la exposición de ellos en París tuviese una fecha fija. =Ahora en vista de la comunicación de Guerin, conviene que, si no hay inconveniente, se ocupen de este asunto en la Embajada y pregunten a M. Dezarrois si, por fin, habrá de celebrarse en noviembre la Exposición de Arte español, con objeto de que retiren esos cuadros de la Aduana y los depositen en lugar seguro hasta que la Exposición se celebre o los exporten a España, si creen mas conveniente esto último".

De orden del Señor Ministro de Estado lo traslado a V.E. para su conocimiento y efectos oportunos.

EL SUBSECRETARIO

Antonio de la Cruz

Señor Embajador de España en París.



Ministerio de Estado.

DIRECCIÓN DE ADMINISTRACIÓN

CIFRA

PARIS 11 de OCTUBRE de 1937. a las 17,20.

Madrid, 11 de OCTUBRE de 1937. a las 12,30.

El ENCARGADO NEGOCIOS de España
al ESTADO.-Madrid de Estado

Número 386 -

TELEGRAMA cifrado.

Con referencia orden V.E. 1.105 relativa artistas ibéricos.-Monsieur Dezarrois manifiéstame ha escrito hace tiempo al Sr.Orueta, Director Bellas Artes, acerca de carácter habrían tener exposición y cuadros figurarían en la misma además los que él creyera debían figurar de los artistas ibéricos sin haber tenido contestación.-Desea conocer exactas disposiciones a ese respecto ya que exposición de celebrarse ha de ser sobre bases que indicó desde hace ya tiempo.-Estimo que interesa conocer ^{niento} pensar Dirección Bellas Artes en particular a fin poder saberse si exposición habrá de tener lugar. En expediente no figura carta escrita por artistas ibéricos sobre cuestión aduana pero existe despacho nº 1,168 de 13 Junio pidiendo instrucciones para comunicarlas agencias Afuarin??

Aguinaga.

Letra al
Sr. Orueta
al Sr. Orueta



EMBAJADA DE ESPAÑA
EN
PARIS

Núm. 2.386.

Asuntos Exteriores
R.C.

Paris, 7 de Diciembre de 1933.

Referente expedición cuadros de "Artistas
Ibericos".



Excmo. Señor:

En cumplimiento de la Orden N° 1270 de 27 de Noviembre último, me he puesto al habla con este Ministerio de Negocios Extranjeros para que los cajones de cuadros procedentes de Berlín y destinados a la Sociedad "Artistas Ibericos" puedan ser reexpedidos en tránsito sin necesidad de pagar derechos arancelarios.

Por otra parte, la Agencia Marítima Guerin me dice que antes de enviar dichos cajones a la Casa Macarron, Jovellanos 2, necesita conocer la lista de los cuadros y el valor de cada uno de ellos a fin de poder asegurarlos.

También me pregunta si la expedición debe hacerse en pequeña o en gran velocidad, y a quien debe presentar la cuenta de los gastos; según dice, en pequeña velocidad tardarían los cuadros en llegar a Madrid unos 20 días y costaría el transporte 2.150 francos y en gran velocidad 10 días y el coste sería de 4.050, más los gastos de tránsito y depósito en la aduana.

El Embajador de España

Salvador de Maderiaga

Excmo. Señor
Ministro de Estado

1168

208

Ep. 14.26

*Recibida a copia
con B.L.H. del jefe de la Sección
al Sr. Abril, el 15-12-33*

Madrid 11 Diciembre 1933

Querido Vénos; me has mi-
le Mambles tu contestación re-
lativa a los Ibéricos y por lo
cual ^{venos} vuelve a insistir la Aduana
en la necesidad de declarar el
valor de los cuadros.

De acuerdo con Mambles
te escribo y o para rogarte que
hagais a la Aduana los reflexio-
nes del caso a fin de que se
hagan cargo de las condiciones
del mismo. Esos cuadros han pa-

sado por no pocas aduanas sin
que nosotros hayamos tenido que
declarar su valor ni pagar na-
da. Ahí en Francia existe me-
nor varón para que paguemos
cosa alguna puesto que esos
cuadros no han sido desembla-
dos en aduanas ni en París; esa
es mercancía de tránsito, y no
está sujeta a derechos, si no
estamos equivocados. Como in-
ponemos que el impuesto en pe-
dir declaración de valor se de-
bía a priori aplicarnos alguna
brifa con arreglo a esa declara-

ción, convendré que os enteréis
y nos eviteis el pago ya que no
he habido exposición y si mi-
camente fuéramos por habernos
visto obligados, por imperancias
de aquí, ajenos a nosotros, a
detener tanto tiempo esas cosas
dichosas.

Perdónalos, pues, hacédnos el
favor lo mejor posible, ten la
bondad de comunicarnos lo que ha-
ya y -- perdónos

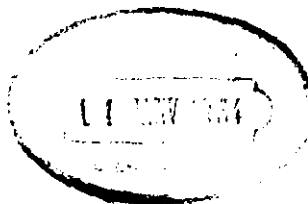
Muchas gracias y un abra-
zo de los amigos amigos
Manolo Abiñ



MINISTERIO DE ESTADO

DIRECCION DE ASUNTOS EXTERIORES
SECCION CENTRAL
RELACIONES CULTURALES

Madrid 9 de enero de 1934. 4



Núm. 20

Ep.F.26

ASUNTO:

Sobre expedición
cuadros artistas
Ibéricos.

Con referencia al despacho de esa Embajada numero 2.386 de 1933, cúmplame comunicar a V.S., en su contestación, que Don Manuel Abril ha manifestado en este Ministerio:

1ª. Que la lista de los cuadros de los "Artistas Ibéricos" que han de ser expedidos a Madrid se halla en poder de D. Aurelio Viñas, Agregado cultural en esa Embajada, a quien el Sr. Abril la remitió por carta;

2ª. Que no manifiesta el valor de cada cuadro porque no van a ser asegurados, conforme a la pauta seguida hasta ahora;

3ª. Que la expedición debe hacerse en pequeña velocidad; y

4ª. Que la cuenta -a porte debido- debe ser dirigida a la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Lo que de orden del Señor Ministro de Estado digo a V.S. para su conocimiento y efectos.

El Subsecretario

P.D.

EL JEFE DE LA SECCION.

José Ruiz de Haza

Señor Encargado de Negocios de España en París.

Nr.	título	autores			medidas
1	Retrato	Juán Bonafé			91 x 74
2	Paisaje de Cádiz	id	id		
3	id " Murcia	id	id		
4	Paisaje	id	id		
5	Bañistas	id	id		
6	Río	id	id		
7	Pueblo	id	id		
8,9,10,11	4 acuarelas con cristal	id	id		
12	Grupo de figuras	Pedro Flores			
13	Grupo de españoles	id	id		
14	La Conversación	id	id		
15	El concierto	id	id		
16	Danza española	id	id		
17	La familia judía	id	id		
18	Taverna	Luis Garay			
19	Figura femenina	id	id		
20	Retrato	id	id		
21	Paisaje de Murcia	id	id		
22	El físico	José Gutiérrez Solana			
23	Gigantes y cabezudos	id	id	id	
24	Desnudo femenino	id	id	id	
25	El pavo muerto	id	id	id	
26	Plantas	id	id	id	
27	La máscara y los doctores	id	id	id	
28	Familia	Hipólito Hidalgo de Caviedes			
29	Retrato barroco	id	id	id	
30	Retrato	id	id	id	
31	Gimnasta	id	id	id	
32	Azotea	id	id	id	
33	Podegón	id	id	id	
34	Naipes en libertad	Genaro Lammeria			
35	El joven del acordeón	id	id		
36	El caballo y el	id	id		
37	Jinete y violín	id	id		
38	Retrato del pintor Pinazo	id	id		
39	Bailio	id	id		
40	Manzanas de arena	Benjaín Valencia			
41	Leaves blancos	id	id		
42	Perdices en horniguero	id	id		
43	Tierras silúricas	id	id		
44	Paisaje en lluvia	id	id		
45	Paisaje en silencio	id	id		
46	Sensación de espacio	id	id		
47	Paisaje de Torro	id	id		
48	Mujer en la playa	Pedro Sánchez			
49	La bella jardinera	id	id		
50	Mujer peinándose	id	id		
51	Maternidad	id	id		
52	El buen pastor	id	id		
53	La mujer del marinero	id	id		
54	Cazador y paisaje en ruinas	id	id		
55	Figura de mujer	id	id		

Nr.	t í t u l o	a u t o r e s
56	Paisaje con pájaros	Rodríguez Luna
57	Paisaje	id id
58	Bailarina y torero	Arturo Souto
59	Personajes grotescos	id id
60	Altos Hornos(Bilbao)	id id
61	Coliseo(Bilbao)	id id
62	Máscara	id id
63	Composición(desnudos)	id id
64 al 68	5 dibujos titulados "Composición"	id id
69	Romance	Joaquín Valverde
70	Casas viejas(Oviedo)	Joaquín Vaquero
71	Arrabal(Oviedo)	id id
72	Barrio Negro(Río de Janeiro)	id id
73	Barracas.-Centro América	id id
74	Redes.-Asturias	id id
75	El Bidasoa	Daniel Vázquez Díaz
76	Los Hermanos olana	id id id
77	La fábrica dormida	id id id
78	Torero del 98	id id id
79	Joven danesa	id id id
80	La madre	id id id
81	Mujer del campo	id id id
82	Los monjes blancos	id id id
83	Eva dibujo con cristal	id id id
84	Cabeza de portugués dibujo con cristal	id id id
85	Mujer vasca	id id id
86	Argentino, bronce	Eva Aggerholm
87	Maria madera	id id
88	Retrato	Julián Castello
89	Paisaje	id id
90	Bodegón	id id
91	Desnudo	id id
92	Nr.1	Enrique Giménez
93	Nr.2	id id
94	Nr.3	id id
95	Nr.4	id id
96	Nr.5	id id
97	Un muerto	Angeles Santos
98	Adán y Eva	Rosario Velasco
99	Naturaleza	id id
100	Nr.1	Ponce de León
101	Nr.2	id id
102	Nr.3	id id
103	Nr.4	id id
104	Nr.5	id id
105	Nr.1.-Paisaje	Pérez Rubio
106	Nr.2.- "	id id
107	Nr.3.- "	id id
108	Nr.4.- Inacoreta	id id
109	Nr.5.- Paisaje	id id
110	Nr.6.- Figura	id id
111	Nr.7.- Banista	id id
112 al 134	23 dibujos	Liberto

SR. PRESIDENTE DE LA JUNTA DE RELACIONES CULTURALES.

Presentado ya anteriormente por la Sociedad de Artistas Ibéricos a la Junta de Relaciones Culturales, el balance de nuestra gestión en el ejercicio pasado, hubimos de evidenciar:

1º. Que las Exposiciones de Copenhague y de Berlín, objeto de nuestro compromiso ante la Junta y de la ayuda de la misma, fueron llevadas a cabo con el éxito que testimonian, de un lado, las referencias de prensa y personales; de otro el hecho de habernos requerido espontáneamente para celebrar en Oslo y en Zurich sendas exposiciones análogas.

2º. Que la Exposición de París aceptada allí cumplidamente hubiera sido realizada por nosotros lo mismo que las exposiciones referidas, si no hubieran surgido en nuestra patria intromisiones ajenas a nuestra Sociedad que quisieron tutelarnos y que solo sirvieron para demostrar que la Exposición que esperaban en París, o la hacíamos nosotros, o no la hacía nadie.

Con la confianza, pues, de que no habremos defraudado la confianza que nos otorgó la Junta de su digna dirección

DESEARÍAMOS continuar durante el ejercicio 34-35 el ciclo de Exposiciones llevando nuestro arte a Italia, Zurich y París. Creemos bastante fácil extender la tournée a Bélgica y Holanda, pero no podemos asegurarlo de antemano por no estar iniciadas aún las gestiones correspondientes en estos países.

NOTA: Las exposiciones de este nuevo ejercicio serían enriquecidas con una colección amplia aunque selecta, de dibujos y grabados, manifestaciones del arte que siendo rico en España, ofrecen la ventaja de un fácil transporte.

NUEVA NOTA: El abajo firmante, Manuel Abril, quisiera unir al proyecto de las mencionadas exposiciones, un plan de Conferencias, -que detalla en pliego aparte-, y en las cuales fundiría tres diferentes materias que entre sí se complementan:

1º. Una historia del arte contemporáneo español, -desde Zuloaga y Sorolla hasta la fecha-, asunto que el autor explicó en un curso para extranjeros el año 1932.

2º. La aportación del siglo XX a las artes plásticas, asunto que va a desarrollar el autor en el curso de la Universidad de Verano de Santander en el próximo Agosto, y

3º. Un Mapa espiritual de España, desarrollado por el

autor, en libro aún inédito.

Con ello, la acción de España en el arte contemporáneo quedaría patentizada en relación con los dos polos de referencia complementarios: la visión total de la idiosincrasia española; la visión universal de los valores artísticos de hoy día.

Habíamos también concebido la posibilidad de facilitar con la construcción de un Pabellón desmontable, la celebración de las exposiciones de arte extranjero en nuestra patria, pero si esto excede los propósitos de la Junta, mucho agradeceremos que con la generosidad y benevolencia pasadas nos ofrecieran su ayuda para realizar nuestro plan de exposiciones y conferencias anteriormente indicado.

A V.E. Sr. PRESIDENTE y a la Junta, toda, nuestro reconocimiento profundo.

Madrid, veinticinco de junio de mil novecientos treinta y cuatro.-

Por la
S. A. I

Mmanuel Abil

L. Blanes Riba

EXCMO. SR. PRESIDENTE DE LA JUNTA DE RELACIONES
CULTURALES

La Sociedad de Artistas Ibéricos, presenta con esta misma fecha a la Junta de Relaciones Culturales, el plan de exposiciones que desearía realizar en el ejercicio 34-35 y alude al plan de conferencias que el abajo firmante ha proyectado y que a continuación especifica:

Tres diferentes estratos integrarían la totalidad -doctrinal de estas conferencias:

1º. Mapa espiritual de España, -Topografía o más bien constitución del ser español, según referencias y ejemplos, desde Velazquez y Cervantes o Calderón, hasta Picasso, Galdós y Unamuno: desde la picaresca y la mística, al pasacalle o al farolillo de verbena: desde las procesiones al canto popular, desde la Celestina a los toros.

Ensayo para fijar las categorías psicológicas y esenciales de la idiosincrasia española. Creemos que hasta ahora no se ha intentado un diagnóstico de este tipo, diagnóstico que Keyserling y Waldo Frank, ya han intentado, pero limitadamente, por serle imposible a un extranjero la ~~comp~~ ^{captación} de determinadas esencias que solo por la sangre pueden llegar al entendimiento, plenamente.

2º. Aportaciones peculiares del siglo XX a la concepción del arte.

El lema será explicado por su autor en la Universidad de Verano de Santander el próximo mes de Agosto. El tema -histórico en la exposición de datos-, ofrece un punto de vista inédito en lo que se refiere a interpretación y organización doctrinal de los hechos y puede, -si el autor consigue su propósito-, dar al mundo la sensación de que la conciencia cultural española sigue al día los acontecimientos del mundo y aporta a ellos una actividad de investigación e iniciativa.

3º. Historia del arte español desde Sorolla y Zuloaga a nuestros días.

Expuesto ya en un curso para extranjeros hace dos años y agrupada en una forma orgánica, creemos que no intentada hasta el presente, hace ver que el arte español se ha dedicado a todas las categorías posibles del arte y ha podido reunir en cada una de las respectivas direcciones un grupo abundantísimo de artistas, de asombrosa variedad, ricos en diferenciaciones personales como acaso en parte alguna pueda hallarse.

Esta verdad solo puede ser evidenciada en un plan totalitario como el que acabamos de exponer, en el cual van

siendo presentados los artistas por familias ideológicas
-en parentesco y contraste a un tiempo mismo,- preferidos
unos y otros, por un lado a una visión fundamental de lo
español concebida universalmente y por otro a una visión
de lo universal concebida a la española.

Mucho agradeceríamos a la J.R.C. nos ofreciera su
protección y confianza para llevar a cabo este proyecto.

Madrid, veinticinco de Junio, de mil novecientos
treinta y cuatro.-

Por la
S. A. I

Artista Libre

EXMO. SR. PRESIDENTE DE LA JUNTA DE RELACIONES CULTURALES.

Excmo. Sr.:

Atendiendo a los requerimientos de la Junta de su digna dirección hemos procurado hacer un cálculo previo y aproximado de la cantidad que creemos necesaria para la realización del plan de exposiciones, presentado ya por nosotros a la Junta y tomado por ella en consideración con amabilidad que nos honra.

Podemos adelantar, según eso, que, a nuestro juicio, cada exposición requiere un gasto aproximado de doce a quince mil pesetas. Italia y Suiza, a ser posible París, son las tres etapas del plan propuesto por nosotros a la Junta. Como la organización en turnée permitirá algunas economías en viajes y transportes, llegamos a la conclusión de que habrán de bastarnos veinticinco mil pesetas para todo el recorrido de Italia y de Suiza y posiblemente en París.

Por menorizar las partidas se hace, por el momento, difícil, sino imposible, pero como la cantidad total no ha de sernos necesaria de momento, podríamos, mas adelante, si la Junta lo desea, ir presentando un avance de presupuesto y trabajos e ir acomodando a ello los libramientos futuros. La cantidad señalada viene a ser como un tope que pueda permitir, hoy por hoy, -si la Junta accede a ello- la consolidación de gestiones por nuestra parte y el consiguiente cierre de compromisos con unos y con otros.

Repetimos, una vez más, el agradecimiento de todos.

Madrid, 21 de Julio de 1934

L. Blumstein

Manuel Abil

Madrid, 27 de Julio de 1934.

Señor Don Manuel Abril.

Mi querido amigo:

En la sesión celebrada ayer por la Junta de lectura a la comunicación que Vd. envió sobre los proyectos de la Sociedad de Artistas Ibéricos. La Junta aún haciéndose cargo de las razones que Vds. indican para no precisar más detalladamente las circunstancias de las mencionadas exposiciones, insiste en tener un conocimiento previo de ellas para adoptar una resolución definitiva. La Junta desea saber principalmente:

1ª-Ciudades y lugares (locales) donde puedan celebrarse las exposiciones.

2ª-La lista de los artistas que esa sociedad piensa invitar teniendo en cuenta que aquella desea que tenga el carácter más amplio posible, sin que ello vaya en desdoro de la calidad necesaria.

3ª-Presupuesto de envío, seguro, instalación, viajes, etc., de cada una de las exposiciones.

Una vez conocidos estos pormenores la Junta tomará el acuerdo decisivo con las modificaciones e indicaciones que puedan introducirse.

Rogándole tenga la bondad de contestar a estas indicaciones queda suyo affmo. amigo S.S.Q.E.S.M.



La Sociedad de Artistas Ibéricos desearía, para completar su actuación en el presente año y poder realizar en Madrid una exposición de arte extranjero, a más de las exposiciones de obras propias, que V.E. le conceda el local del Palacio de exposiciones del Retiro durante los meses de abril a julio próximos, dado que dicho local habrá de estar vacante para entonces, por no haber en estos meses exposición oficial de Bellas Artes.

Mucho se lo agradeceremos a V. E.

Madrid, 13 de septiembre de 1934.

Manuel Abián L. Planas

Schweiz. Gesellschaft der Freunde Spaniens
Portugals und Latein-Amerikas
Societat Suiza de Amigos de España, Portugal
y de la América Latina
ZÜRICH

Sekretariat: Breitingerstrasse 5

Secretaria:

Telefon 52.958

Postcheck VIII 16043

ZÜRICH, den 25 de setiembre de 1934

Señor
Don Guillermo de Torre
Calle de Velazquez, 130
M A D R I D /España
=====

Mi distinguido amigo:.

Mil gracias por su carta del 12 del crte. y por todo cuanto me dice de mi modesto trabajo. Paso ahora a contestar a las preguntas que me hace Vd, respecto a la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

En una primera conversación que mantuvo uno de los Sres de la Junta directiva, con el Director general Sr. Jöhr, de la Kunsthaus (Casa del Arte) de esta, estarían dispuestos a que se efectuase esta exposición unicamente bajo ciertas condiciones, que son: La Dirección de este museo quiere saber de que artistas se trata y cuantas son las obras que piensan exponer. Desde luego no deben hacerse Vdes. muchas ilusiones en lo que afecte a la venta, pues esta exposición podría dar algún resultado unicamente haciendola en otros puntos p.e. (Viena, Berlin, Munich etc.) En cuanto al apoyo moral que Vdes. solicitan de nuestra Sociedad pueden contar con el; tocante al punto financiero, lo unico que estaría a nuestro alcance sería abonar una o otra conferencia en español que se hiciesen en nuestra Sociedad relacionadas con dicha exposición. Creo que lo más indicado sería que escriban Vdes. directamente al Director de la Kunsthaus, para que puedan tratar da las condiciones a ver si les conviene.

v.p.f.

Por si quieren dirigirse directamente a este Señor
estas son sus señas, creo que es lo mejor:

Herrn General-Direktor Jöhr, Kunsthausgenossenschaft, Zürich.

Desde luego si Vdes. necesitan algunos informes más
pueden contar con todo nuestro apoyo y simpatías.

Reciba por hoy con mis mejores saludos un apretón
de manos de su affmo. y S.S.

Schweiz. Gesellschaft der Freunde Spaniens, Portugals & Latein-Amerikas
Sociedad Suiza de Amigos de España, Portugal y de la América Latina
Breitingerstrasse 5

Rafael Jöhr

N.B. Tal vez les convenga mejor
escribir en castellano. En este caso mánden-
me por favor su correspondencia a mí, pro-
curaré todo lo necesario para que se pueda
entender.

ILUSTRISIMO SEÑOR:

De acuerdo con los deseos de la JUNTA DE RELACIONES CULTURALES, vamos a puntualizar las gestiones que hasta ahora llevamos conseguidas para la realización del plan que ya hubimos de exponer a V.S. en el mes de Agosto proximo pasado.

Obran en nuestro poder sendas cartas de La Haya, Zurich, Paris y Roma.

De La Haya se nos dice:

"que podemos contar, gratuitamente, con el local del "Pulchri Studio" y con la ayuda de las Sociedades "Holanda España" y "Asociacion de Profesores de Español e Hispanistas titulados"; que estaria muy indicado, y seria facil, realizar la misma Exposicion en Amsterdam y Rotterdam (hacemos gestiones para que pueda efectuarse la Exposicion en Bruselas); que la Exposicion deberia hacerse antes de Abril."

De Zurich nos han contestado:

"que el Director de la "Kunsthaus" estaria dispuesto a ceder en determinadas condiciones (que todavia no especifica) sus locales, siempre que antes le detallamos los artistas que han de componer la Exposicion; que seria preferible para los efectos financieros se celebrara la Exposicion anteriormente en Viena, Berlín o Munich."

De Italia nos dice el Sr. Ocerin:

"que cree la idea de la Exposicion excelente y que la considera de un gran acierto", acierto no solo artistico, sino politico, segun se expresa luego, pues nos dice que "por unos u otros motivos, se encuentran demasiado poco en contacto España y Roma"; que "persona, muy conocedora, del gusto de alli le ha adelantado con respecto a la Exposicion que "niente ottocento", pues en Roma solo puede interesar, o una Exposicion retrospectiva o una pintura reciente"; lo cual entra por completo dentro de nuestra orientacion y nuestros fines.

"que el local de Exposiciones "Via Nazionale" no estara libre hasta el otoño del 1935."

En Paris, segun entrevista personal de nuestro compañero Blanco Soler con el Director del Museo de Juego de Pelota, podriamos disponer, bajo determinadas condiciones, que se especifican aparte, del local oficial del Museo del Jeu de Paume, para los meses de Marzo, Abril o en Noviembre.

El plan posible y conveniente, seria, pues, a nuestro juicio, dado lo torzoso de fechas, el siguiente:

Diciembre, Enero y Febrero... Bélgica y Holanda.
Marzo y Abril..... Paris.
Mayo y Junio..... Munich. (problemitico)
Verano..... Zurich, y acaso algunas ciudades de Italia.
Otoño..... Roma.

No terminaremos esta exposicion sin hacer notar a la Junta que en la conversacion habida entre el Sr. D. Xarreis y nuestro compañero Blanco Soler, ha quedado, para nuestra satisfaccion y ~~de~~ la Junta que nos ha patrocinado, la halagüena impresion de que solo nosotros los Ibericos procedimos como era correcto, y que solo nosotros por ello hemos mantenido incólume el prestigio de la Sociedad y de la Junta, ya que solo a nosotros y a ella se nos renovaria el credito que estuvimos a punto de perder por intromisiones ajenas, y no se tendra en cuenta un resentimiento con España al que nosotros no nos hicimos acreedores en ninguna de las capitales por donde hasta ahora pasamos, y en donde en cambio surgió en cuanto otros elementos trataron de intervenir en lo que solo a nosotros incumbia.

Esperando - y agradeciendo - el consejo y la guia de la Junta, quedamos de V.B. siempre reconocidos y a sus ordenes.

Madrid, 12 de Octubre de 1934.

Por la
S. A. I.

Manuel Aguil

ILMO. SR. PRESIDENTE DE LA JUNTA DE RELACIONES CULTURALES.

SR. PRESIDENTE DE LA JUNTA DE RELACIONES CULTURALES

Vamos a puntualizar, en lo posible, los planes de exposición que ya hemos presentado a la Junta.

I T I N E R A R I O

El más factible por el momento:

París - Bruselas, La Haya - Amsterdam.

N O T A.- Si llegaran a buen término las negociaciones que ha tomado como cosa propia Don Ramón Pérez de Ayala, hablado ya por nuestro compañero Blanco Soler podría también realizarse nuestra exposición en Londres.

OTRA NOTA.- De convenir más al ultimar las gestiones, ya iniciadas y todas ellas entrámite podría el itinerario anterior ser sustituido por éste:

París - Zurich - Roma y quizás alguna otra población de Italia.

P R E S U P U E S T O

Calculando que las exposiciones de ahora tengan un volumen aproximado al de las anteriores de Copenhague y Berlín y que la duración del ciclo total sea de tres a cuatro meses tendríamos:

Transportes (ida y vuelta)	10.000 Pys
Viajes y estancia.....	6.500 "
Catálogos (cuatro distintas ediciones para las exposiciones respectivas)	4.000 "
Propagandas, fotos, seguros, etc. ...	<u>5.500 "</u>
T O T A L	25.000 "

N O T A .- Los cálculos anteriores no están hechos ni con tarifas de ferrocarriles de los respectivos países ni con arreglo a los cambios de moneda correspondientes, sino suponiendo que de un modo aproximado serán los gastos de las exposiciones actuales equivalentes a los gastos de las pasadas, pues si bien el itinerario de éstas fué mayor que el de las de ahora, éstas son cuatro, en vez de dos, y lo uno compensará lo otro.

A U T O R E S

Obra en poder de la Junta desde que nosotros iniciamos con ella nuestras relaciones, una lista de aquellos autores que debían, a nuestro juicio, figurar en las exposiciones que organizáramos.

A esa lista podremos añadir algún que otro valor nuevo o completarla, pero creemos que debe subsistir actualmente al criterio, ya expuesto, por nosotros, pues siempre que alguien de aquí o de fuera ha tratado de formar un cuadro posible de expositores con arreglo al criterio suyo, coincidió siempre con el criterio nuestro: Dezarrois nos pidió una exposición de l'art vivant y no de otra clase de arte ya conocido en París y que ya había tenido su hora y el Sr. Ocerin nos acaba de comunicar, en carta que obra en la Junta, como persona enterada de lo que interesa en Italia aconseja que "niente ottocento".

Para concretar más incluimos aquí una lista de los autores que a nuestro juicio podrían, sobre poco más o menos, ser incluidos en esta exposición.

Precusores y retrospectivos: Beruete, Echevarría, Regoyos, Iturrino, acaso Zuluaga, determinadas obras de los Zubiarre y posiblemente Hermoso.

Autores actuales de l'art vivant español pertenecientes al grupo moderado, casi clásico: Solana, Arteta, Vázquez Díaz, Sunyer, Aguiar, Togores, Pérez Rubio, Valverde, Souto, Valbuena, Frau, Juan Luis, Piñole.

Avanzada de París y Madrid: Picasso, Juan Gris, Miró, Dalí, Pruna, Ismael La Serna, Benjamín Palencia, Flores, Climent, Junyer, Prieto, Rodríguez Luna, Ponce de León, Angeles Santos, Mateos.

Jóvenes también en cierto modo pertenecientes a un neoclasicismo, pero de otro estilo más primitivista: Pedro Sánchez, Jenaro la Huerta, Rosario de Velasco, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Norah Borges, Andreu, Maruja Mayo.

Escultores. De permitir el presupuesto algún pequeño envío de escultura, invitaríamos a Victorio Macho, Angel Ferrant, Alberto, Gargallo, Pérez Mateo y tal vez algún catalán.

..... Mucho agradeceremos a la Junta que se sirva darnos su apreciación y sus consejos.

..... Madrid, 3 de noviembre de 1934.

Por S. A. I.

M. S. A. I.

L. Blanes

El vocal que suscribe estima que la lista de expositores propuesta por la S.A.I. debiera aumentarse con algunos nombres de artistas, que no sólo están actualmente en plena producción, sino, que son valores innegables y representantes de modalidades del arte español.

Anaglada, Benedito, Lopez Mezquita, Chicharro, Sotomayor, Mir y Viladrich al lado de Zuloaga, los Zubiaurre y Hermoso, pueden dar una nota bastante cabal de la pintura ya consagrada oficialmente y que en amplios sectores de la opinión culta tiene la máxima fama. Fuera injusto regatearles el puesto en una muestra de los valores ciertos de nuestro arte; y, por otra parte, constituyen el fondo obligado sobre el que pueden destacar las realidades y las promesas de las generaciones nuevas.

MONSIEUR ANDRE DEZARROIS.-

MUSEE DES ECOLES ETRANGERES CONTEMPORAINES (JEU DE PAUME DES TUILERIES)

Señas:

PARIS (JARDIN DES TUILERIES)

le 15 Janvier 1935.-Monsieur Manuel Abril.-Cher Monsieur Abril.-J'ai l'honneur de vous accuser réception de votre lettre arrivée ici le 3 Janvier. Considérons le passé comme oublié, l'incident comme clos. Je ne demande rien, pas même une décoration espagnole, souvent promise, jamais donnée, et l'accepte de reprendre les négociations au sujet de notre Exposition; je serai toujours disposé à présenter les artistes de votre pays à Paris, et le ferai de grand coeur de mon mieux, si votre Société veut m'y aider.- Toutefois il me faut cette fois un engagement officiel, une lettre de la "Junta de Relaciones Culturales" car mon Ministère, après ce qui s'est passé, ne voudra pas m'autoriser à faire cette manifestations au Jeu de Paume. Vous me rejouissez en m'apprenant que M. Mambas la patronnerait... avec lui, nous sommes sûrs d'aboutir. Transmettez-lui vous prie, mon amical souvenir et celui de ma femme.- Mon programme n'a pas varié; voyez mes anciennes lettres: Cent cinquante à deux cents toiles des meilleurs artistes et des tendances les plus saines; de l'art moderne, de l'art vivant, mais aucune exclusive outrancière. Trois salles particulières; Zuloaga à un bout, Picasso à l'autre, et puis Solana, dont j'aime le génie contrasté, tout à fait inconnu ici.- la date? Malheureusement, je ne suis plus libre ce printemps ayant sur les bras, à Paris, une exposition belge, une très importante exposition italienne, et à Bruxelles, le pavillon français. Ce ne pourrait être qu'à la rentrée, après le 20 Novembre. Bonne saison d'ailleurs, quand la saison recommence. Au printemps, les amateurs et le public ont trop d'expositions qui les sollicitent.-Voilà en gros et en hâte mes suggestions en réponse à votre lettre. Transmettes à M. Blanco Soler, mon souvenir, et agréez, Cher Monsieur Abril, l'expression de mes sentiments très distingués.
Firmado: André Dezarrois.



Legación de España
en

El Haya

asunto: proyecto exposición "Sociedad Artistas Ibéricos" en El Haya.

DIRECCION DE POLITICA
Y COMERCIO

No.31

Excmo. Señor:

He recibido una carta de Don Guillermo de Torre que como Secretario de la Sociedad de Artistas Ibéricos se ha dirigido a esta Legación solicitando su apoyo para realizar en El Haya una exposición de Arte español organizada por aquella Sociedad. No precisa en su comunicación Don Guillermo de Torre cual es la amplitud que proyecta dar a esta exposición de la que solo dice que ha de ser "de Arte español" si bien yo supongo que en su pensamiento se tratará de algo semejante a lo que segun mis informes se ha realizado ya en Paris. De todos modos contesto a Don Guillermo de Torre manifestándole mi deseo de recibir instrucciones de V.E. con objeto de que cuanto haya se hacerse se realice por conducto del Ministerio de Estado.

Estimo que en lo posible sería muy de desear que tal exposición se realizara ~~hacia~~ el mes de Agosto en el que tendrán lugar las fiestas del Centenario de Lope de Vega, que habrá de celebrarse en Holanda con un grupo de actos (conferencias, artículos de periódico, representación de una obra de Lope de Vega, fiestas sociales, etc.) cuya preparación se va adelantando ya. El Museo Municipal de Arte Moderno de Amsterdam estaría en principio dispuesto a proporcionar locales por aquellas fechas, segun se me ha indicado en conversación particular en la que he tratado de explorar este extremo.

EL MINISTRO DE ESPAÑA

J. M. Doussinague

Excmo. Señor Ministro de Estado.

1190



MINISTERIO DE ESTADO

Madrid, 1º de Marzo de 1935.

JUNTA DE RELACIONES CULTURALES

Excmo. Señor:

A propuesta de la Junta de Relaciones Culturales este Ministerio concedió a la Sociedad de Artistas Ibéricos una subvención de 25.000 pesetas con objeto de que pudiera organizar exposiciones de arte español contemporáneo en el extranjero. Sin duda para una de estas exposiciones se ha dirigido el Secretario de dicha Sociedad, Don Guillermo de Torre, al Sr. Ministro de España en El Haya. Como la Junta tiene delegada en la Sociedad la organización de esas exposiciones, su labor se limita a controlar y examinar las propuestas para su realización. En este sentido se aprobó, previas las modificaciones introducidas por el Vocal, Sr. Sanchez Cantón, el proyecto de exposiciones para el año en curso así como el de los artistas a quienes se habría de invitar. Entre los puntos indicados para las exposiciones figura El Haya.

V.E. resolverá

Phu... de R...
compromiso
Jore-Rus de Bane

[Firma]
Compromiso
[Firma]

Madrid, 7 de Marzo de 1935.

Ep.E.8.

Excmo Señor:



Con referencia al despacho de V.E.nº.31, de 5 de Febrero próximo pasado, relativo a la proyectada Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en esa capital, cúmplase manifestarle que este Ministerio, a propuesta de la Junta de Relaciones Culturales, viene subvencionando a dicha Sociedad para la celebración de exposiciones de arte español contemporáneo en el extranjero. En el plan aprobado por este Departamento, previo informe de aquella Junta, figura la celebración de una de esas exposiciones en esa capital el presente año y en tal sentido, cúmplase encargar a V.E. se sirva dar toda clase de facilidades a dicha entidad para la celebración de tal acto, debiendo al efecto ponerse en relación con su secretario y comunicar a este Ministerio las observaciones que le sugieran las proposiciones o proyectos que se sometan al la consideración de V.E. así como las resoluciones que adopte sobre ello.

Lo que de Orden del Sr. Ministro de Estado digo a V.E. para su conocimiento y demás efectos.

El Subsecretario

Minuta

J. M. Aguinaga

Señor Ministro de España en El Haya.

La Sociedad de Artistas Ibéricos, terminada ya actualmente la misión que le fué confiada hace año y medio por la Junta de Relaciones Culturales, aspira a continuar sus tareas.

Estima la Sociedad que en las circunstancias actuales de España y del mundo entero, conviene proceder a la inversa de como se procedió hace un año: gestionar la celebración de Exposiciones de arte de otros pueblos antes de llevar fuera de España las Exposiciones nuestras.

La venta de obras de arte se encuentra actualmente en el mundo poco menos que en suspenso en lo que al mercado privado se refiere. Sólo puede gestionarse - y puede fácilmente conseguirse, pues así lo consiguen otros pueblos - la compra de alguna obra por los Estados de las Naciones correspondientes donde las Exposiciones se celebran.

Si nosotros trajésemos a España Exposiciones de Arte de Alemania, o de Italia, o de Francia, por ejemplo, tendríamos con eso un doble beneficio: enseñar a los españoles el arte extranjero, arte que jamás viene a España, manteniendo de ese modo a nuestra Patria en una situación incomprendible de arrabal de la vida europea, fuera de la circulación de las auténticas y vivas relaciones culturales del presente; y conseguir que las Naciones referidas se encontraran más obligadas con nosotros cuando España quisiera llevar a ellas su arte.

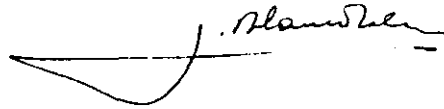
Ya en la primavera pasada tuvimos muy adelantadas las gestiones para haber traído a Madrid una Exposición de Arte alemán que a la sazón estaba celebrándose en Berlín, pero no pudimos realizarlo por falta de local.

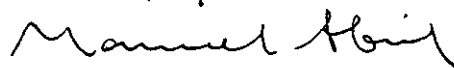
Por esto - y porque cualquier iniciativa de este tipo se estrella siempre en España contra la falta de local - han pensado y proyectado algunos arquitectos de nuestra Sociedad la construcción de un pabellón desmontable que pueda ser instalado en cualquier terreno y en cuantas ocasiones convenga. El tipo de esta construcción reúne todas las condiciones de seguridad, de luminosidad, economía y belleza.

La construcción de ese local; la celebración en él de varias Exposiciones, principalmente de arte alemán e italiano; la celebración en París de la Exposición de arte español, extensible aca-

so a Suiza, de donde ya tuvimos solicitudes, podría ser, a nuestro juicio, una campaña suficiente de recíproco beneficio, honrosa para nosotros y digna de la protección que hasta ahora nos concedió la Junta, y que siempre agradecemos.

Esperando que ahora reitere para nosotros esa confianza, nos despedimos anticipándole las gracias.

 J. Blauvelt

V. 2.
 Manuel H. G. G.

EXCMO. SR. PRESIDENTE DE LA JUNTA DE RELACIONES CULTURALES.

Madrid, le 28 Mai 1935.

Monsieur André Dézarrois.

Cher Monsieur Dézarrois,

Mes amis Messieurs Abril, Blanco Soler et Perez Rubio viennent de me visiter au nom des "Artistas Ibericos" pour me parler (en me montrant votre lettre du 15 Janvier) de l'exposition qu'ils voudraient organiser a Paris, en collaboration avec vous, a la fin de l'année.

Je suis enchanté de trouver cette occasion pour entrer en relation avec vous et de me mettre entièrement a votre disposition pour l'organisation de cette exposition. "La Junta de Relaciones Culturales" la patroniserait et personnellement j'aurais le plus grand plaisir a servir de lien entre vous et les "Ibericos" si vous pensez que ma collaboration pourrait être efficace.

Pour commencer je vous proposerai que vous nous disiez si l'époque "après le 20 Novembre" que vous citez dans votre lettre de Janvier est toujours disponible et dans le cas affirmatif si vous voulez bien fixer des dates précises avant la fin de l'année.

Le retard apparent des "Ibericos" a vous donner une réponse est dû a des raisons économiques et a nos doutes sur les ressources que nous donnerait le nouveau Budget - ce point important étant enfin réglé, nous pouvons maintenant nous lancer vers Paris.

Je vous prie, cher ami, de bien vouloir présenter mes hommages a Madame Dézarrois et d'accepter mes souvenirs les plus amicaux

MINUTA

M A M B L A S

LE 21 Mai 1935

dados cuenta a los 6 de junio
Cher Monsieur et Ami,

En vous accusant réception de votre lettre du 28 Mai, je reprends avec grand plaisir le contact avec vous. Cette malheureuse Exposition espagnole finira-t-elle par l'oublier ? Ne recevant plus de nouvelles de M. Abril et de ses amis, je me suis laissé engager du côté grec pour une Exposition à faire en fin d'année et je ne suis plus libre vers le 20 Novembre.- Je pourrais l'être au début de l'année, après le 15 Janvier et en Février, mais si l'on tarde trop je serai obligé, là encore, de répondre à certains engagements avec deux ou trois pays étrangers

Voulez-vous donc me dire si, en principe, cette époque vous convient ? Tout le monde est à Paris et j'y ai fait, à diverses reprises, des Expositions à succès. Je ne puis plus malheureusement disposer de Mai et de Juin.

Naturellement, je serai enchanté que vous preniez l'affaire en mains : votre intelligente activité et votre connaissance des milieux intellectuels, comme la confiance qu'ils ont en vous, permettraient de mener à bien cette affaire qui, je l'avoue, depuis trois ou quatre ans, ne m'a valu que déceptions. Dites-le moi franchement : si, pour des raisons budgétaires, vous deviez absolument faire cette Exposition d'ici la fin de l'année, je puis demander à mes amis du Comité "France-Grèce" d'essayer de reporter la leur au début de l'autre. Je l'ai déjà fait une

Fais avec les Suisses au moment de l'Exposition espagnole
projetée après mon dernier voyage.

14 J'imagine que vous devez avoir beaucoup de travail ?

Pour moi, je suis en ce moment pris entre la grande Exposition d'Art italien à Paris (la plus belle qui ait été jamais faite ; elle a déjà rapporté, en moins de 15 jours, plus d'un million de francs !) et l'Exposition Universelle de Bruxelles où je suis Commissaire pour les Beaux-Arts de la Section française.

Ne viendrez-vous pas d'ici le 15 Juillet, voir l'une et l'autre?

Celle de Bruxelles est très attrayante !

Mettez, je vous prie, mes respectueux hommages aux pieds

des dames de votre famille, que j'ai eu l'honneur de connaître

et auxquelles ma femme adresse ses souvenirs fidèles et

croyez-moi, Cher Monsieur et ami, votre bien cordialement

dévoué.

Audubonensis

A Monsieur de MAMBLAS,

Directores de JUNTA DE RELACIONES CULTURALES

Ministerio de Estado;

M. A.D. Rê-Joda à amicicia de João, irmão do autor.

Madrid le 6 Jun 1935

Monsieur André Dezarrois.

Cher ami,

Dès que j'ai reçu votre amiable lettre du 31 j'ai convoqué mes amis Abril, Blanco Spler et Perez Rubio pour leur faire part de son contenu. Nous sommes tout à fait d'accord sur la nouvelle date que vous nous proposez: "après le 15 Janvier" et vous pouvez compter sur vous pour cette époque. Je ne puis que vous répéter que je suis entièrement à votre disposition pour quoi-que cela soit !. Je suis sûr que les "Artistas Ibéricos" qui ont de la compétence et du goût feront quelque chose d'intéressant: et que vous trouverez en eux des collaborateurs pleins de compréhension intelligente mais si par hasard vous avez quelque idée nouvelle ou une opinion personnelle "parisienne" à nous donner (puisque c'est à Paris que l'exposition se tiendra) vous n'avez qu'à vous adresser, à moi puisque, étant donné que je suis diplomate, je mettrai toute ma diplomatie à votre disposition pour faciliter la réalisation de nos projets.

Ma famille se joint à moi pour envoyer à Madame Dezarrois toutes ses amitiés et ses regrets que depuis qu'elle vous a connu, elle soit devenue tellement infidèle à Biarritz - ou pendant tant d'années nous avions le plaisir de la voir - et je vous prie, cher ami, d'accepter mes souvenirs les plus amicaux

Minuta

Laublas

una conferencia en París para el Curso que viene. La
bien dicho y en cartas anteriores "Para Enero quieras venga
bien pues tendré que ir allá probablemente al hacerse la
exposición de Iberoicos" "Bien la fecha - me contesta Vi-
tras - pero no supedites la fecha a ninguna exposición
porque soy esceptivo en materia de exposiciones" ¿Es un
simple juicio particular? Probablemente. Pero como no
hemos tenido contestación a la nuestra en que aceptábamos
la fecha por el ^{por M. Deronvols} oficio, y como la estación ^{por chi} de Montpellier
ta Nel Ken - iniciadora de las perturbaciones de obra ver-
nos inquietas, creemos que sería cosa de adelantar la si-
tuación, tanto mas cuanto que hemos rechazado otras fechas
impedilando todo a lo de París y si esto se deshiciera convendría
saberlo con tiempo a fin de ir a otros sitios antes de acabar
el año. De ahí nuestra prisa y de ahí el molestarle re-
gándole que, si a Vd le parece bien, ponga unas letras al Sen-
de Pauvre preguntando lo que haya. Perdón y mente siempre con el
agradecimiento a todos

LE 16 Octobre 1935

Cher Monsieur et ami,

Que deviennent nos projets d'Exposition ? Je n'entends plus parler de MM. Abril et ses amis des "Artistes Ibériques".

Comme convenu, je demeure à leur disposition après le 20 Novembre jusqu'à la fin de l'année, mais il faudrait que ces Messieurs se mettent en route rapidement sur le plan qui a été établi entre nous.

Avec le meilleur souvenir de mon ménage, croyez, je vous prie, cher Monsieur et ami, à mes sentiments les plus cordialement dévoués.

Nota

André Degano

Le 20 Octobre, 1935

M. Désarrois,
Directeur du Musée du Jeu de Paume,
P a r i s .

Cher Monsieur Désarrois:

D'accord avec votre aimable offre, le moment est proche où nous devons procéder à réunir les œuvres d'art Espagnol à Paris. Par conséquent, nous vous saurions gré de bien vouloir nous remettre un plan des salles du Musée du Jeu de Paume que nous devons occuper. M. Mambias avec qui j'ai parlé avant de vous écrire cette lettre ci, et qui est parti pour Genève avant-hier, nous a dit qu'il passera par Paris à son retour, où il restera deux ou trois jours, du 26 au 28 courant, et qu'il serait très heureux d'avoir l'occasion de vous parler au sujet de l'Exposition et ainsi pouvoir résoudre verbalement les détails que vous jugerez bons.

En vous remerciant encore, Cher Monsieur Désarrois, je vous prie d'agréer comme toujours, nos sentiments d'amitié.

Le 21 Octobre, 1935

M. Désarrois,
Directeur du Musée du Jeu de Paume,
P a r i s .

Cher Monsieur Désarrois:

Après avoir écrit ma lettre du 20 courant, d'accord avec notre conversation avec M. Mamblas, nous avons reçu un avis par téléphone, du Ministère d'État, nous accusant réception d'une lettre que vous avez envoyée à M. Mamblas, annonçant que vous gardez à la disposition des Ibériques les mois de Novembre et Décembre, pour l'Exposition.

À part l'extrémité pressante que cette date vient introduire à nos plans - nous nous en tenions à la date fixée par vous et acceptée par nous, du 15 Janvier et Février - malgré cela nous ne voyons aucun inconvénient insurmontable à ce changement, mais nous vous serions bien obligés de nous corroborer la date de l'inauguration de l'Exposition, ainsi que sa durée, le plus vite possible.

Avec ce double motif, nous vous recommandons de nous faire parvenir immédiatement les plans des salles du Musée qui nous intéressent.

Nous remettons à M. Mamblas à Genève une copie de nos deux lettres.

Veillez agréer, Cher Monsieur Désarrois, mes bien sincères salutations.

Madrid, 11 noviembre 1935.

Excmo. Sr. Don Juan Francisco de Cárdenas.

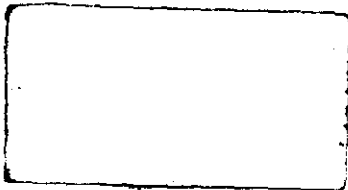
Mi querido Embajador:

A título de información quiero decirte que, como resultado de mi rapidísimo viaje a Ginebra, vía París, hemos fijado M. Desarrois y yo, de acuerdo con los artistas ibéricos, la fecha del 25 de enero para la inauguración de nuestra Exposición de Arte Contemporáneo en el Museo de Jeu de Paume.

Ya te tendremos al corriente de lo que ocurra, pero desde ahora quiero que sepas (por si no lo sabías) que dicha Exposición de Arte español se celebrará en París en la segunda quincena del mes de enero.

Recibe un fuerte abrazo de tu afectísimo amigo y subordinado

Francisco de Cárdenas.





1133 ZZ MADRID 7/110 98 16 20H10

NUMERO 23 ENTRE SABADO Y LUNES PROXIMO SALDRAN EN
CAMION AUTOMOVIL COLOR VERDE ROJO Y BLANCO PESO 3,000
KILOS FUERZA 23 HP MODELO NRO 4587 MARCA DODGE MATRICULA
B 58114 NEUMATICOS GOODYEAR NROS 36424 09523 38574 30950
87007 Y DOS CON SELLO DE ADUANA CUYO PROPIETARIO ES
TRANSPORTES Y MUDANZAS BARCELONA CON DESTINO PARIS VIA
ERUN HENDAYA CUADROS ARTISTAS IBERICOS PARA EXPOSICION HA
DE INAUGURARSE PROXIMAMENTE ESA CAPITAL ENVIO VA DIRIGIDO
AL MUSEO JEU DE PAUME RUEGO VE SOLICITE URGENTEMENTE
PERMISIO ENTRADA DICHOS CUADROS PUDIENDO MANIFESTAR
CUANTO ANTEDEDE MR. DE ZARROIS ORGANIZADOR DE LA
EXPOSICION = URZAIZ =

Indication de destination

N°



SS MADRID ESTADO 7/121-39-17-2010 ETAT

27 AL ENCARECER VUECENCIA URGENTISIMO DESPACHO

FRANQUICIA ENVIO ARTISTAS IBÉRICOS PUEDE MANIFESTAR

M DEZARROIS QUE SEÑOR PÉREZ RUBIO SUBDIRECTOR MUSEO

ARTE MODERNO MADRID LLEGARA PARIS CON ENVIO

PRONIENTOSE A SU DISPOSICION RUEGO VUECENCIA

COMUNICACION TELEGRAFICA = URGENTE

Telefonado a Correo Hendeg y M. de

Madrid, 17 de Enero de 1936.



Ep.E. 21

En confirmación de mi telegrama de esta fecha, cúpleme manifestarle que muy en breve se inaugurará en París una exposición de pintura contemporánea española, organizada por los Artistas Ibéricos y subvencionada por la Junta de Relaciones Culturales de este Ministerio. Dicha exposición tendrá lugar en el Museo Jeu de Paume, y con tal objeto saldrán para la citada capital, con la mayor urgencia los cuadros que se detallan en la relación adjunta.

Lo que de Or en del Sr. Ministro de Estado digo a V.S. rogándole encarecidamente se sirva autorizar el envío de los mencionados cuadros ya que se trata de un certamen con carácter oficial y para el que el Ministerio de Hacienda ha autorizado ya su paso por la frontera española.

El Subsecretario

P.A.

Minuta

T. Aguilar

Señor Presidente de la Junta del Tesoro Artístico
Ministerio de Instrucción Pública.

RELACION de las obras de artistas españoles que se mandan por autocesión a
 - - - - - Francia para figurar en la Exposición de Arte Español en París, or-
 ganizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos.-La salida de las obras de
 España será por la Aduana de Iruñ.

Nombre del artista	Título de la obra	Dimensiones
José Aguilar- - - - -	Pintura mural (encaustica)	11'37 x 3'00
Lorenzo Aguirre - - - - -	Retrato	0'94 x 0'98
id id - - - - -	Samaritana, estudio	0'79 x 0'62
Hora Borges de Torre- - - - -	Buenos Aires	1'00 x 1'00
id id - - - - -	Dos santas	1'24 x 0'62
id id - - - - -	La cometa	0'95 x 0'64
id id - - - - -	La firmeza	0'94 x 0'63
Caneja - - - - -	Pintura	0'91 x 0'96
id - - - - -	Pintura	0'61 x 0'73
Lorrás Casanova - - - - -	Retrato de Amparín	1'00 x 0'73
id id - - - - -	Enterrador	1'00 x 1'00
id id - - - - -	Compañía	0'65 x 0'85
Eduardo Chicharro Agüera- - - - -	Carne	1'00 x 1'00
Eduardo Chicharro Brionos - - - - -	Pintura	1'09 x 1'00
Juan Echeverría- - - - -	Naturaleza muerta	1'17 x 0'90
id id - - - - -	Citana	1'46 x 1'15
id id - - - - -	Retrato de Valle Inclán	1'62 x 1'30
id id - - - - -	Naturaleza muerta	1'26 x 1'04
id id - - - - -	Citana rusa	0'92 x 0'73
id id - - - - -	Manolita, gitana	0'92 x 0'73
id id - - - - -	Albaicín	1'05 x 0'78
id id - - - - -	Citana granadina	1'09 x 0'75
Roberto Fernández Pelbuena- - - - -	Desnudo	1'50 x 1'16
id id - - - - -	Composición	1'50 x 1'40
id id - - - - -	Eccecion	0'85 x 1'00
id id - - - - -	Eccecion	0'88 x 0'88
José Luis Florit- - - - -	Luchacha cosiendo	0'93 x 0'63
id id - - - - -	Pescador	1'17 x 1'90
id id - - - - -	Circo	1'30 x 1'10
id id - - - - -	Leopoldo blanco	0'90 x 0'70
José Frau - - - - -	Retrato de Agosto	1'29 x 1'26
id - - - - -	Avocación	0'83 x 0'82
id - - - - -	Corredores	1'20 x 1'10
Marigrita de Frau- - - - -	Retrato	1'10 x 1'15
id id - - - - -	Palacio de la reina	1'10 x 0'99
José Gutierrez Solana- - - - -	Las chicas de la Claudia	0'80 x 0'60
id id id - - - - -	La casa del arrabal	0'78 x 0'58
id id id - - - - -	La murga gaditana	1'00 x 0'80
id id id - - - - -	El pavo muerto	0'74 x 1'05
id id id - - - - -	El ossario	2'12 x 1'68
id id id - - - - -	Corrida de toros	2'12 x 1'63
id id id - - - - -	Los indios	2'25 x 1'65
id id id - - - - -	La reunión de la botica	1'63 x 2'12
id id id - - - - -	Los osos	2'04 x 1'47
id id id - - - - -	Entierro de la cardina	0'86 x 0'87
id id id - - - - -	Procesión	2'28 x 2'05
id id id - - - - -	El bibliófilo	2'14 x 1'65
id id id - - - - -	Las señoritas toreras	2'12 x 1'63
id id id - - - - -	El garrote vil	2'02 x 1'30
id id id - - - - -	La procesa	2'02 x 1'30

Nombre del artista	Título de la obra	Dimensiones
José Gutierrez Solana- - - - -	Los desechados	1'26 x 2'00
Eugenio Hermoso- - - - -	Mendiga	0'54 x 0'43
id id - - - - -	Biedras	0'49 x 0'45
id id - - - - -	Luchacha calta	0'48 x 0'44
id id - - - - -	Aldoana de Asturias	0'42 x 0'40
id id - - - - -	La nisa de la Toledo	0'48 x 0'39
Hipólito Hidalgo de Caviedes -	La tonta	0'85 x 0'65
id id id - - - - -	Luchacha con un gato	0'78 x 0'53
id id id - - - - -	Maria de la O	1'02 x 0'81
Isaías- - - - -	Paísaje	0'81 x 0'65
Iturrino- - - - -	Paísaje	1'10 x 0'83
Antonio G.Lamolla- - - - -	Pintura 1934	0'51 x 0'39
id id - - - - -	Pintura 1935	0'50 x 0'38
id id - - - - -	Pintura 1935	0'46 x 0'42
id id - - - - -	Pintura 1935	
id id - - - - -	Dibujo	0'50 x 0'36
id id - - - - -	Dibujo	0'53 x 0'38
id id - - - - -	Pintura 1933	0'50 x 0'38
id id - - - - -	Pintura 1935	0'46 x 0'34
id id - - - - -	Pintura 1935	0'50 x 0'38
id id - - - - -	Pintura 1935	0'50 x 0'38
José E. Lopez Mezquita- - - - -	Hermanas	1'05 x 0'78
id id - - - - -	Retrato	0'55 x 0'45
id id - - - - -	Retrato de D. Miguel de Unamuno	0'60 x 0'50
Maruja Mallo- - - - -	Verbena	1'20 x 1'65
id id - - - - -	Verbena	1'20 x 1'65
id id - - - - -	Espectáculos	1'25 x 1'04
Gabriela Marjorio de Pastor- - -	Crevillente	0'62 x 0'50
id id id - - - - -	Castillo de Menzenares	0'55 x 0'46
id id id - - - - -	La Citadelle de Montreuil sur mer	0'56 x 0'46
Francisco Mateos	Junta de moralidad pública	1'13 x 1'47
id id - - - - -	Muerte de Adonis	1'39 x 1'06
id id - - - - -	Proceso por adulterio	1'18 x 1'26
José Moreno Villa- - - - -	Peralte	0'55 x 0'46
id id - - - - -	Caballo en desván	0'58 x 0'47
id id - - - - -	Pintura abstracta	0'55 x 0'46
id id - - - - -	Bodegón tolo y tetera	0'92 x 0'73
id id - - - - -	Los obstáculos	1'20 x 1'85
id id - - - - -	Diciembre 1930	1'00 x 0'80
Santiago Pelegrín - - - - -	Mujer vasca	0'81 x 0'48
id id - - - - -	Mujer con huevos	0'64 x 0'84
id id - - - - -	Atocha-Cuatro Caminos	1'20 x 1'00
Timoteo Perez Rubio - - - - -	Desnudos	1'52 x 1'18
id id - - - - -	Desnudos	
id id - - - - -	Romántico	1'39 x 1'06
Marisa Pinazo- - - - -	Bodegón	0'77 x 0'87
Gregorio Prieto - - - - -	Pintura	1'00 x 0'95
id id - - - - -	Pintura	1'04 x 1'00
id id - - - - -	Estatuas y libros	0'99 x 0'95
id id - - - - -	Pintura	1'00 x 0'95
Mariano Rodríguez Orgaz - - - -	Paísaje mejicano	0'95 x 0'75
id id - - - - -	Paísaje mejicano	0'95 x 0'75
id id - - - - -	Paísaje Polinesia, Tahiti	1'01 x 0'85
id id - - - - -	Paísaje Polinesia, Tahiti	1'35 x 0'75

Nombre del artista			Título de la obra	Dimensiones
Ariano Rodríguez Uraz-	-	-	Motivo de Tahiti	0'81 x 0'70
id	id	id	Motivo de Tahiti	0'86 x 0'76
Fernando de Toledo-	-	-	Pintura	0'74 x 1'01
id	id	-	Pintura	0'33 x 0'25
Joaquín Vaquero	-	-	Mascas	0'65 x 0'80
id	id	-	Marejada	0'65 x 0'80
id	id	-	Carbon	0'65 x 0'80
Rafael Vazquez Aggerholm	-	-	Las hijas del pescador	
id	id	-	Domingo en Valdemosa	0'75 x 0'94
Daniel Vazquez Díaz-	-	-	Los monjes blancos	2'30 x 2'05
id	id	-	Los hermanos Solana	2'37 x 1'70
id	id	-	D. Francisco, aficionado a la música	2'01 x 1'61
id	id	-	D. Francisco al violoncello	1'79 x 1'45
id	id	-	Retrato del pintor Zuloaga	1'35 x 1'17
id	id	-	Campeña de Toledo, 1920	1'71 x 0'98
id	id	-	La fábrica dormida (1921)	1'13 x 1'46
id	id	-	Pescadores vascos, 1921	0'65 x 0'88
id	id	-	Alegria del campo vasco, 1921	1'15 x 0'88
id	id	-	Ventana al Bidasoa, 1933	0'64 x 0'49
id	id	-	Jardín de Pierre Loti, 1923	0'61 x 0'50
id	id	-	Andaluza	0'93 x 0'88
id	id	-	Proyecto para una pintura mural	0'69 x 0'49
id	id	-	El bosque	0'73 x 0'96
id	id	-	Armaduras	1'05 x 1'34
id	id	-	Retrato de Javier Winthuyzen	1'50 x 1'00
id	id	-	Desnudo dormido	
id	id	-	La dama gris	1'20 x 1'00
id	id	-	Frascuelo	0'42 x 0'33
id	id	-	Cabeza (frescos de la rabida)	0'37 x 0'29
id	id	-	Cabeza " "	0'41 x 0'33
id	id	-	Cabeza " "	0'42 x 0'33
id	id	-	Cabeza " "	0'42 x 0'33
id	id	-	Las casas del canal (acuarela)	0'61 x 0'50
id	id	-	Vascongada	0'42 x 0'33
id	id	-	Ruben Dario	0'42 x 0'33
id	id	-	Hombre dormido	0'43 x 0'32
id	id	-	Festizo	0'35 x 0'28
id	id	-	Lagartijo	0'42 x 0'33
ROSARIO Velasco	-	-	Dos dibujos	0'54 x 0'35
id	id	-	Luchacha	0'72 x 0'57
id	id	-	Carnaval	0'82 x 0'76
id	id	-	Padre	1'15 x 1'12
id	id	-	Circo	0'99 x 0'88
Alberto Ziegler-	-	-	Retrato de mi mujer	1'00 x 0'82
id	id	-	Luchacha a la ventana	0'80 x 0'65
Valentin de Zubizarre-	-	-	Barri Pere	1'00 x 1'00
id	id	-	Layetza	1'10 x 0'96
id	id	-	Autoridades del pueblo	1'10 x 0'96
id	id	-	La siega de helechos	1'21 x 1'00
id	id	-	Espatadantzaris	1'46 x 0'46
id	id	-	Ocaso castellano	1'30 x 0'73
Juan Adsuara-	-	-	Mujer con un cántaro talla	
Eva Aggerholm-	-	-	Argentino, busto en bronce	

<u>Nombre del artista</u>	<u>Título de la obra</u>	<u>dimensiones</u>
José Capuz - - - - -	Talla en madera	
Francisco González Macías - - - - -	Niña dibujando, terracota	
Arnengol - - - - -	2 cuadros	
Benet - - - - -	2 cuadros	
Campani - - - - -	2 cuadros	
Camps Ribera - - - - -	3 cuadros	
Castedo - - - - -	3 cuadros	
Clara - - - - -	1 escultura	
Comelera - - - - -	1 cuadro	
Condeminas - - - - -	2 cuadros	
Cortés - - - - -	2 cuadros	
Creixens - - - - -	3 cuadros	
Domingo - - - - -	3 cuadros	
Durban - - - - -	6 cuadros	
Elías - - - - -	1 cuadro	
Fargas - - - - -	2 cuadros	
Fenosa - - - - -	3 cuadros	
Flors - - - - -	3 cuadros	
Gran Sala - - - - -	3 cuadros	
Luis María Gual - - - - -	3 cuadros	
Manuel Miquet - - - - -	3 esculturas	
Maudoró - - - - -	2 esculturas	
Milana - - - - -	3 cuadros	
Monpau - - - - -	3 cuadros	
Muntané - - - - -	2 cuadros	
Pérez Mateos - - - - -	2 esculturas	
Pidelascera - - - - -	3 cuadros	
Pruna - - - - -	3 cuadros	
Rebull - - - - -	1 escultura	
Angelo Santos - - - - -	4 cuadros	
Serra - - - - -	2 cuadros	
Serrano - - - - -	3 cuadros	
Sisquella - - - - -	3 cuadros	
Unbert - - - - -	3 cuadros	
Vila - - - - -	3 cuadros	
Viladomat - - - - -	3 esculturas	
Obiols - - - - -	3 cuadros	

Las obras irán, hasta el Museo donde se celebrará la exposición, dentro de un camión conductora color verde, rojo y blanco, peso 3.000 kilos, fuerza 23 H.P. modelo Nr. 4587, marca "Dodge", matrícula B. 58114, neumáticos "Goodyear" nº. 36424; 09523; 38574; 30950; 87007 y dos con sello de Aduana, cuyo propietario es Transportes y Mudanzas, vecino de Barcelona.

13



MINISTERIO DE ESTADO

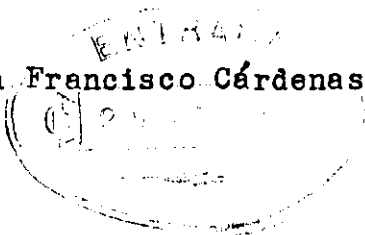
JUNTA DE RELACIONES CULTURALES

Expediente

Madrid, 20 de Enero de 1936.

Excmo. Sr. D. Juan Francisco Cárdenas.

París.



Querido Juanito:

Confirmando los telegramas de hoy referentes a la Exposición de los Artistas Ibéricos. Los envíos pasarán por la frontera mañana en un camión que seguirá camino de París e irá directamente al Museo de Jeu de Paume. Les acompaña el Sr. Macarrón, conocido industrial que se ocupa de organizar exposiciones y embalar los cuadros de los Museos de España. Para mayor seguridad lleva un pasaporte diplomático.

Los Artistas Ibéricos son como sabes muy modernos e independientes. El resultado es que posiblemente la exposición tenga caracteres un poco caóticos. Yo no he podido hacer la selección de los cuadros y solo me he ocupado de los envíos de Solana, Vazquez Diaz y López Mezquita. Como conozco el carácter fuerte de Dezarrois temo que al ver algunas de las cosas que componen el envío proteste y monte en cólera como lo hace con relativa facilidad. En el caso de que esto ocurriese puedes calmarle diciéndole que todos los envíos no son la exposición sino que se mandan muchos cuadros de más para hacer la adaptación y selección de los mismos sobre el lugar.

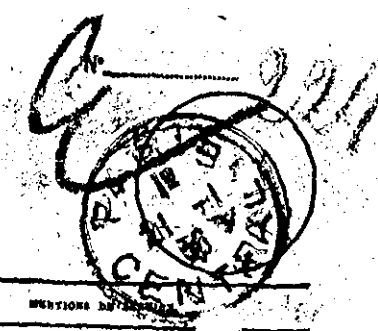
Si creyeras necesario que fuese yo a París para arreglar algún en-
tuerto con Dezarrois o que mi presencia ayudaría en algo, no tienes más
que poner un telegrama que me pondría en camino en seguida. El Sr. Pérez
Rubio irá de todas maneras y sale de un momento a otro. Mañana espero po-
derte poner un telegrama precisando la fecha de su llegada.

Recibe un abrazo de tu aftmo. amigo y subordinado que te quiere

Pepe Ramírez

Indications de réception.

10



ORIGINE	NUMERO	NOMME	DATE	HEURE	REMARQUES
1073	SS MADRID	7/145(23)21	13H	ETAT	

33 SENOR PEREZ RUBIO SALDRA NOCHE 23 LLEGANDO NOCHE 24
 Y SE PRESENTE EN SEÑOR VICECENCIA Y SENOR VINAS

EDUCATION NATIONALE

MUSEES NATIONAUX

MUSEE

ECOLEES ETRANGERES

au de Paume des Tuileries)

Le 6 Fevrier 1930

CONFIDENTIEL

Les tableaux et les sculptures sont bien arrivés, par votre ca-
lèche à domicile, ce qui est un moyen de transport rapide, intelligent,
peut-être un peu plus coûteux que l'expédition par caisses et voie
fermée, mais autrement pratique.

Vous devez vous étonner, sans doute, de notre retard à ouvrir; je
n'ai pas voulu le faire, cependant trop rapidement, sans être certain
du résultat. Mais il m'a fallu constituer des ensembles réservés à: Zuloaga -
Picasso - pour les peintures; et transporter des oeuvres
de bronze, de fer et de granit, pour deux salles consacrées à Gargallo
et Mathéo Hernandez.

De plus, nous avons cherché des oeuvres représentatives des mei-
leurs artistes espagnols, actuellement à Paris. (Votre protégé Souto
a été l'avenir à 3 toiles). Il nous était difficile de procéder
à ces divers travaux sans avoir d'abord reçu le contingent espagnol.

C'est chose faite aujourd'hui, Zuloaga est venu lui-même hier, car
je lui avais dit que, malgré son refus d'exposer, je montrerais quand
même des oeuvres de lui, celles que l'Etat Français possède, auxquelles
j'ajoute le grand portrait devant Toledo de Maurice Barrés, que
nous donne un collectionneur de grande classe, que vous avez du con-
naître autrefois à Biarritz, M. de Beistegui.

Zuloaga n'avait plus aucune toile dans son atelier parisien, tout
est à Sumaya, mais, il a été finalement satisfait et a fait lui-même
son panneau. Il est parti enchanté de l'ensemble de l'exposition.
Il en a été de même pour Picasso, dont je montre un ensemble complet
depuis ses débuts à Paris. Il a d'abord été très réticent et, lui
aussi, est pleinement d'accord; son exposition aura beaucoup de succès.

Enfin, j'ai groupé, dans deux retrospectives, des toiles de Juan Gris
et de Maria Blanchard, dont la place est, à nos yeux, importante dans
l'art espagnol contemporain.

Quant à J.M. Sert, il a été, comme toujours, égoïste et fuyant. Il
a été impossible à votre Ambassadeur, qui s'est presque fâché avec
lui de le décider à prêter deux ou trois grandes choses qu'il a dans
son atelier.

Je rêvais, pour lui, d'une exposition de ses maquettes décoratives
si intéressantes, qui aurait assuré d'une façon plus éclatante le
succès de l'exposition. Nous sommes très liés tous les deux et j'ai
montré jadis, au prix d'un grand effort, toutes ses vastes decorations
pour la cathédrale de Vich.

T.S.V.P.

1215

L'Ambassadeur et moi l'avons vu à deux ou trois reprises, et M. de Cárdenas a parlé, hier encore, de la plus énergique manière. (Devant son obstination, je me suis finalement décidé à exposer deux tapisseries - (d'après Don Quichotte) que nous lui avons commandées aux Gobelins et à descendre du mur de votre ambassade une fresque sur le même sujet, qui le représenteront très convenablement malgré lui.

L'ensemble G.Solaná fait un effet étonnant, qui frappera beaucoup les Parisiens, et Vasquez Diaz a de l'ampleur et de la virtuosité. Pour isoler ces différents maîtres, j'ai dû remonter du rez-de-chaussée, alors que l'exposition devait primitivement occuper que le premier étage, cela donne de l'air à tout le monde, et, dans une dernière salle, du bas, la salle du "crime" comme vous dites, j'ai laissé M. Perez Rubio accrocher les "navets", qui hélas fleurissent toujours à ces sortes d'expositions! Je parle de ceux que l'on ne peut pas éviter de montrer, car quelques autres sont définitivement mis en réserve.

Pour le catalogue, j'ai demandé une préface à Jean Cassou, qui connaît fort bien la question, elle s'ajoutera aux deux pages d'introduction de Juan de la Encina; nous laisserons, dans ce catalogue, beaucoup d'œuvres éliminées; cela permettra à leurs auteurs de croire qu'ils sont réellement accrochés. (Ne dévoilez pas le truc!) Ce catalogue, qui comportera 16 illustrations, nous le faisons de notre mieux; j'espère qu'il aura votre agrément.

Le Comité du ministère et l'obligation de choisir un jour avec le nouveau ministre de l'Éducation Nationale, ont encore retardé la date de notre inauguration, fixée maintenant au 12, mercredi prochain, avec un vernissage privé le 11. Voici une carte d'invitation; si, par chance, vous pouviez sauter dans le train, ainsi que M. Abril, dont j'ai vivement regretté l'absence, je vous invite à déjeuner le 11, et à un grand dîner, avec l'Ambassadeur, à la maison, le 12.

Votre ambassadeur a été tout à fait bien, c'est un plaisir de travailler avec lui, et M. Perez Rubio a été fort dévoué, ainsi que M. Macarron.

Je voudrais vous dire à bientôt, mon cher Ami, et c'est un peu dans cet espoir que je vous adresse l'expression de mes sentiments les plus cordiaux et dévoués, avec les souvenirs de notre ménage et mes hommages à tous les vôtres.

(firmado)
ANDRÉ DEZARROIS

J'ai déjeuné, aujourd'hui, avec le Docteur Marañón, qui vous dira peut-être son impression de notre exposition, qu'il a vue à demi accrochée, mais dit qu'il a été des plus satisfait. Si j'ai été inquiet au début, je garantis, aujourd'hui, les succès.

P. Virconde de Manteigas

Mi querido amigo: Contra lo que yo es-
peraba M. Durrant está de lo mas simpático
y condescendiente, pero por la cosa marcha
muy bien y por la Exposición hará un gran
efecto. Se va a hacer un buen catálogo, a ser posi-
ble con bastante documentación y esto tal vez retrasa
unos días la inauguración; pero esto no tiene
importancia.

Se volverá a escribir con menos prisa dan-
do detalles de todo.

Reciba afectuosos saludos de
F. Penabaz

Madrid, 8 de Febrero de 1936.

Sra. de Perez Rubio.

Muy Señora mía:

En ausencia de su marido tengo el gusto de enviarle la adjunta carta. Según las noticias recibidas, éste llegará muy pronto a Madrid.

Con este motivo la saluda afectuosamente

HOTEL ST-ROMAIN

(TUILLERIES)

5 ET 7, RUE SAINT-ROCH

PARIS-1^{er}

TÉL. OPÉRA 88-23

ADRES. TÉLÉGR. SAINROMOTEL

R. C. SEINE N° 488-778

En la. Fronte de Maubou

Mi querido amigo
Esto ha marchado bastante
bien. Derarroz ha estado y
amable con miyo y yo he
podido irlo convenciendo de
todas las cosas que quería que
nos convinan. Le estaba fijada
la fecha de inauguración para
el viernes de esta semana.
Esta fecha ya me servía para

mi prolongar aquí mi estan-
cia mucho mas de lo que yo
calculé en Madrid; pero lo
daba por bien empleado por que
la exposición va a ser un aconte-
cimiento artístico; pero aquí.
Derarroz vino con la noticia de
que no se podía inaugurar
hasta mediados de la semana
próxima, por que en Madrid no
tenía antes fecha disponible
esto me pone en una situación
angustiosa; por que por una par-
te no puedo esperar, por que
tengo todos mis asuntos de Madrid
abandonados, y por otra compen-
do se hace falta aquí una per-

soma con conocimiento de estas
cosas hasta el último momento
!No se se hacen! La exposición
ha adquirido unas proporciones
tremendas, por se en principio
estábamos dispuesto mas
se la planta alta del Museo y
ha terminado por ser para la
exposición todo el museo. Hay
como cosas principales la sala de
Solana y de Jorge Diaz otra sala
de esculturas de gran tamaño de
Mateo Hernandez por fin una de
Zuloaga apesar suya otra
pinda de Picasso Juan Gris, Ma-
ria Blanchard otra de los surreal-
istas Dali, Miró, Bernal y otros
y después todo lo que hemos traído

de pintura normal podríamos de
ir, de España. Olvidaba que
tiene otra sala Gargallo, es fi-
na exposición muy completa.
Ha habido que trabajar bastante
y sobre todo lo horrible para
habido defenderme de los malos
gustos españoles que andan por
aquí desde hace mucho tiempo.

Hay tambien un ~~gran~~ grande
de Sert que traemos de la embajada
y unos Gobelinos de cartones suyo.

Ya pronto como salga el
catálogo se lo enviare a V. as
como los carteles.

Reciba afectuosos recuerdos
de un buen amigo

F. Perera

Madrid 27 de Marzo de 1936

Excmo. Sr. D. Juan Francisco de Cárdenas
Embajador de España en
PARIS.

Excelentísimo Señor:

Le molesto escribiéndole estas líneas por efecto de una conversación que tuve ayer con Mambles y el consejo consiguiente de este de que nosotros le rogáramos a V. E. su ayuda en este asunto.

Por delicadeza y por que no era cosa de hablar de repartición de beneficios antes de saber si los habria, no hablamos con Mr. Dezerrois nada referente a la participación de España en los ingresos que ocasionara la Exposición de Arte Español presente.

Son estos sin embargo cuantiosos. Llegan a los 50 o 60.000 frs. a juzgar por los datos que nos ha proporcionado el propio Mr. Dezerrois. Gentil este por su parte, ha corrido con los gastos de instalación y ha impreso por su cuenta catálogos y carteles, pero nosotros vamos a gastar mas de 40.000 frs. y seria un poco aliviador algo de ayuda. No pensamos en el negocio pero quisiéramos no ser demasiado gravosos al Estado sobre todo habiendo, como en este caso, ingresos de monte.

La cantidad que según nos dice en carta Mr. Dezerrois dedica a compra de obras, a saber 15.000 frs, nos parece un poco exigua ya que el Estado Español dedica mas de 19.000 ptas. a la adquisición de obras de franceses cuando estos expusieron en Madrid, exposición que, como V. E. sabe, era considerablemente inferior en cantidad y calidad a la nuestra e inferior al arte francés mismo. Sea dicho esto confidencialmente.

Mambles confía y nosotros tanto como él en que sólo V. E. puede conseguir algo en favor nuestro. Perdónenos la molestia que le ocasionamos y cuente con nuestro agradecimiento.

Saludándole en nombre de Mambles y de todos queda de V. E. atto. s. s. q. e. s. m.

Manuel de Cárdenas

Paris, 1º de Abril de 1936.

Señor don Manuel Abril

*Excmo. Sr. don Manuel Abril
Gobernador - General de la Provincia de Barcelona*

Muy distinguido Sr. mío: Apenas recibí su carta del 27, relativa a los beneficios de la Exposición de Arte Español en el Jeu de Paume, he tenido ocasión de hablar con M. Dézarrois.

① (En lo que se refiere a una eventual participación en los beneficios producidos por la exposición, no he creído poder abordar este tema, pues, no habiéndose concretado nada sobre el particular en el momento de ponerse de acuerdo sobre las condiciones en que habría de verificarse la exposición, toda sugestión por nuestra parte en el sentido que Vd. indica me temo mucho que, además de ser muy susceptible de producir mala

impresión, no daría ningún resultado práctico, puesto que no dejarían de alegar que en razón precisamente a que nada se convino no podrían acceder a lo solicitado.)

Por lo contrario, en lo relativo a la consignación para adquisición de obras españolas, no dejé de hablar a M. Dézarrois interesándole para que fuese aumentado en la medida de lo posible. Debo confesar, sin embargo, que a pesar de mi insistencia M. Dézarrois no me pareció demasiado favorable a un aumento y si bien me aseguró vería la manera de poder satisfacer nuestra petición, no abrigo mucha confianza en los resultados de su gestión.

Sin otro particular, se reitera suyo afmo.

y s.s.

q.e.s.m.

Ministerio de Educación Nacional.
Museos Nacionales.
Museo de Escuelas Extranjeras Con
temporáneas. Tullerías.

10 de Abril de 1.936.

Excmo. Señor Vizconde de Mamblas.

Mi querido amigo:

(3)

En este momento en que termina la exposición de Arte Español y van a volver a su país los cuadros que la integraron, cuyo éxito en París ha sido muy grande, me dirijo a Ud. con un saludo amistoso para comunicarle cuáles son los que hemos decidido guardar aquí. Son 10, cuya lista remito adjunta, entre los cuales hay dos Solanas, tal vez tres; hemos conseguido un suplemento de crédito de 35.000 frcs. para fundir el gran "Profeta" de Gargallo, que tanta admiración me inspira. Todos nuestros ingresos se han empleado en gastos de organización aquí, seguros, gastos de publicidad, etc.. Algun remanente se ha consagrado a las adquisiciones, para las cuales me han votado un suplemento de crédito de treinta mil francos. Tengo la suerte de poseer en la Dirección General de Bellas Artes un Director que es un verdadero amigo y que ha comprendido mis deseos, tan justificados, de guardar para nuestras colecciones nacionales algunas de las mejores pinturas de la Exposición.

Espero que le habrán mandado los recortes de prensa muy importante y muy elogiosos. Por mi parte, he escrito dos artículos, uno en la Revista de Arte y otro en "L'Illustration"; este último, desgraciadamente, demasiado recortado. He dado dos conferencias: una en la Post Nacional Radio Paris, y otra, de hora y media, en vuestro Instituto de Estudios Hispánicos.

Comparativamente, el éxito de las pinturas españolas españolas ha sido mucho más grande que el de las italianas. No me quedan más que algunos catálogos de la tercera edición, que se vendió menos bien que las otras dos, que fueron agotadas completamente, y probablemente esta última hubiera quedado también agotada si hubiera podido continuar la exposición hasta la Pascua. De estos catálogos le envío 50 para Ud. y 50 para el Sr. Abril.

Esperaba la clausura de la Exposición para poder marcharme a respirar el aire puro. Lo hago esta misma noche, y el coche del Sr. Macarrón sale mañana por la mañana. Me voy a Túnez, Roda y Malta.

[No comprendemos claramente cuál es el alcance de los acortamientos españoles, pero los que queremos a España como yo, hacemos votos para que todo se arregle prontamente, como es de suponer. Añado a esto mis mejores deseos tanto para Ud. personalmente como para los suyos, y repitiéndole una vez más, mi querido amigo, la honrado y feliz que me he considerado colaborando en esta manifestación del genio español y dándole a conocer en París, le reitero mis sentimientos más cordiales

Firmado: André Dezarrois.

LE Avril 1936

Liste des tableaux acquis par le Musée des Ecoles
Etrangères Contemporaines à l'Exposition d'Art espagnol.

- 1° G. Solana. les "Niñas Torreros"
- 2° G. Solana. "Il Garrote Vil"
- 3° G. Solana. "l'Entierro"
- 4° Vasquez Diaz. "Paysanne de Tolède"
- 5° La Serna "Europe"
- 6° Perez Rubio. "Vision romantique"
- 7° José Frau. "Paysage d'Août"
- 8° Celso Lagar. "La Parade"
- 9° Durancamps. "Course de Taureaux"
- 10° Maruja Mallo "Kermesse"
- 11° Gregorio Prieto "l'homme et le cheval"
- 12° Pablo Gargallo "Le Prophète" (à faire fondre en bronze)



MINISTERIO DE ESTADO

Madrid, 15 de abril de 1936

POLÍTICA Y COMERCIO EXTERIORES

SECCIÓN CENTRAL

RELACIONES CULTURALES

NOTA PARA LA PRENSA

Se ha clausurado la Exposición de Arte Contemporáneo Español, organizada en París por los Artistas Ibéricos, subvencionados por la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado. Según las noticias recibidas a última hora, puede calcularse en más de treinta mil personas las que han desfilado por las salas del Museo de "Jeu de Paume" de las Tullerías. El éxito del certamen ha sido muy grande, habiéndose confeccionado tres ediciones del catálogo y agotado las tres.

Una de las consecuencias de esta Exposición ha sido la adquisición, por parte del Museo de Escuelas Extranjeras Contemporáneo, del Ministerio de Educación Nacional de París, de cuadros de Solana, Vázquez Díaz, La Serna, Pérez Rubio, José Frau, Celso Lagar, Durancamps, Maruja Mallo, Gregorio Prieto, habiéndose concedido, igualmente, un crédito especial, para fundir en bronce la figura de "El Profeta", de Gargallo.

La feliz coincidencia de esta Exposición con otras del mismo estilo, de procedencias y nacionalidades distintas, ha provocado una crítica comparativa muy elogiosa para el arte español.

Le 29 Avril 1936.

Monsieur André Dezarrois.

Cher ami,

Il y a longtemps que je desirais vous écrire mais les occupations et même les préoccupations sont si grandes à ce moment que la réalisation de ma pensée me fut difficile.

Je n'ai pas besoin de vous dire à quel point je suis content du succès que nous avons eu (vous et nous) à Paris. Tout ça a très bien marché et je n'ai qu'un regret: celui de n'avoir pu aller en personne vous serrer la main et voir l'ensemble de l'exposition. Je crois que ce sont des choses, comme celle que nous venons de faire, qui sont efficaces. Vous ne pouvez pas vous imaginer à quel point les artistes espagnols sont contents d'avoir été vus à Paris et représentés dans votre Musée d'Écoles Étrangères. C'est une grande satisfaction morale et le lien est grand entre la France et l'Espagne.

Je suis entièrement a votre disposition pour n'importe ce que vous
puissiez demander de ma personne dans ma capacité officielle ou personnelle
[Les changements sont si rapides et menacent d'être si grands que je ne puisse
vous dire si je resterais sur place.]

Ma famille me prie de vous saluer aussi que Madame Dezarrois dont nous
gardons toujours un si bon souvenir aussi qu' a tous les siens.

Bien amicalement a vous

MINUTA

MAMBLAS

VI. CATÁLOGO DE AUTORES Y OBRAS PRESENTES EN TODAS LAS EXPOSICIONES DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS (1925-1936)

VI.1. JUSTIFICACIÓN

Complemento indispensable de nuestro trabajo era la elaboración de un catálogo con todos los artistas y obras que acudieron a las numerosas exposiciones que realizó la Sociedad de Artistas Ibéricos durante sus años de existencia; para nosotros se ha convertido en útil instrumento de reflexión sobre la trayectoria personal de una gran parte de los pintores y escultores españoles del primer tercio del s. XX, puesto que permite establecer, p. ej., el grado de identificación de cada uno de los artistas con la SAI, siendo especialmente notoria, en este aspecto, la presencia de Daniel Vázquez Díaz, Pedro Flores, Genaro Lahuerta o José Gutiérrez Solana.

Ésa ha sido la principal intención de este catálogo, que entendemos como un pequeño primer paso en el conocimiento de los lenguajes artísticos que definieron cada una de las muestras de la SAI. Primer paso, decimos, por diversas razones: hemos encontrado artistas que son casi desconocidos para nuestra historiografía del arte - de alguno de ellos no hemos localizado ni siquiera sus fechas de nacimiento y muerte - como Halma Tapia, Mellado Quinot o Arteche; nos hemos visto impotentes ante la ausencia casi total de referencias gráficas al arte de muchos de los "Ibéricos", todo ello agravado cuando pretendemos consultar algún estudio monográfico, llegando a su extremo si hablamos de catálogos razonados de la obra de cualquiera de los más de 250 artistas que, en una fecha u otra, participaron en los certámenes de la SAI. En consecuencia, hemos establecido una distinción esencial a la hora de catalogar las obras; cuando aparece el rótulo "No identificada" se refiere a que no disponemos de dato alguno acerca de dicho cuadro o escultura; por el contrario, el rótulo "No localizada" equivale a afirmar que poseemos una imagen de la obra

pero no sus dimensiones, fecha o paradero. Como decimos, estas destacadas lagunas habrán de ser rellenadas en los años siguientes, estamos seguros de ello, y será entonces cuando éste y otros estudios de carácter globalizador puedan enriquecerse con nuevos datos y sugerencias.

Dos apuntes más para concluir. Nunca sabremos con total certeza la identidad de muchas obras de las que sólo se conoce un título genérico, como sucede en los casos de "Retrato", "Desnudo" o "Naturaleza muerta"; únicamente alguna referencia directa, en foto aparecida en prensa o en documentación privada, irá solucionando este particular. Por último, respecto a la Exposición L'Art Espagnol Contemporain, celebrada por la SAI en París (1936), la propia dinámica de los acontecimientos impedirá la afirmación rotunda de la presencia de tal o cual obra en el certamen; nos referimos a la maniobra del organizador francés de la muestra, André Dezarrois, quien afirmó que muchas de las obras de artistas de escasa o nula fama a nivel internacional habían sido recogidas en el catálogo pero nunca fueron colgadas de las paredes del Museo Jeu de Paume de París; se trataba, con este engaño, de contentar a todos los artistas que habían prestado sus obras y de no rebajar el nivel de calidad de la Exposición.

VI.2. RELACIÓN DE ARTISTAS POR ORDEN ALFABÉTICO

Ramón ACÍN (1888-1936)

San Sebastián, 1931: Esculturas de alambre (Número indeterminado)

Juan Bautista ADSUARA (1891-1973)

Madrid, 1925: *Desnudo* (1920)
Bronce, 110 x 40 x 31 cm.
Castellón, Caja de Ahorros y Monte de Piedad

Desnudo
No identificada

Desnudo
No identificada

Mujer con mantón (1921)
Bronce, 60 x 20 x 26 cm.
Madrid, Círculo de Bellas Artes

París, 1936: *Mujer con ánfora* (1934)
Madera, 84 x 45 x 36 cm.
Madrid, col. part.

Eva AGGERHOLM DE VÁZQUEZ DÍAZ (1882-1959)

Copenhague, 1932: *Cabeza*
Bronce
No identificada

Virgen (1932)
Madera polícroma, 53 x 20 x 23 cm.
Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo

Berlín, 1932: *Cabeza*
Bronce
No identificada

Virgen (1932)
Madera polícroma, 53 x 20 x 23 cm.
Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

París, 1936: *Busto de argentino*
Bronce
No identificada

José AGUIAR (1895-1976)

París, 1936: *Peinture murale (Friso isleño)* (1934)
Encáustica sobre lienzo, 300 x 1200 cm.
Santa Cruz de Tenerife, Casino

Lorenzo AGUIRRE (1885-1942)

París, 1936: *Samaritana*
No identificada

Estudio
No identificada

Emilio ALADRÉN (1906-1944)

San Sebastián, 1931: Envío no identificado

José de ALMADA NEGREIROS (1893-1970)

San Sebastián, 1931: *Dibujo*
No localizada

Dibujo
No localizada

Josep AMAT (1901-1991)

París, 1936: *Interior*
No identificada

José AMÉRIGO (1915-1988)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Mariano ANDREU (1888-1976)

París, 1936: *Rosaura: vuelta del mercado*
No identificada

Arlequín
No identificada

Manuel ÁNGELES ORTIZ (1895-1984)

Copenhague, 1932: *Mujeres desnudas*
No identificada

La castellana
No identificada

"Los sentimientos progresivos"
No identificada

Berlín, 1932: *Mujeres desnudas*
No identificada

"Los sentimientos progresivos"
No identificada

Hermen ANGLADA-CAMARASA (1873-1959)

París, 1936: *Boda en Sevilla*
No identificada

Emilio ARMENGOL (1911-1976)

París, 1936: *Paisaje de Horta*
No identificada

Tossa
No identificada

Fernando ARRANZ (??-??)

Madrid, 1925: Cerámicas (Envío no identificado)

ARRONTE (??-??)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Alberto ARRÚE (1878-1944)

Madrid, 1925: *Retrato de niño*
No identificada

ARTECHE (??-??)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

Aurelio ARTETA (1879-1940)

Madrid, 1925: *Figura de mujer*
No identificada

Cartones para los frescos de la sede del
Banco de Bilbao en Madrid (4) (c. 1922)
Óleo sobre cartón, dimensiones variadas
Diversos propietarios

Luis BAGARÍA (1882-1940)

Madrid, 1925: Caricaturas (Número indeterminado)
Envío no identificado

Antonio BALLESTER (n. en 1910)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Manuela BALLESTER (1908-1994)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Santos BALMORI (1899-1922)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

Rafael BARRADAS (1890-1929)

Madrid, 1925: Obras de 1922 a 1925

Pilar y Antoñita (1921)
Óleo sobre lienzo, 118 x 75 cm.
Madrid, col. part.

Retrato
No identificada

Retrato
No identificada

Retrato
No identificada

Retrato
No identificada

Retrato del pintor Maroto
No identificada

Retrato del pintor Fernando
No localizada

Retrato de mi tío José
No identificada

Moza de Luco (1924)
Óleo sobre lienzo, 102 x 75 cm.
Montevideo, col. José Guntín García

Moza de Luco
No identificada

Moza de Luco
No identificada

Mi sobrino Calixto (1923)
Óleo sobre lienzo, 98 x 74 cm.
Flia Sasson

Gil Bel (1924)
Óleo sobre lienzo, 102 x 73 cm.
Flia Sasson

Figuras de la Puerta de Atocha

Tratante (1925)
Óleo sobre lienzo, 84 x 64 cm.
Montevideo, Museo Nacional de Artes Plásticas y
Visuales

Descargador
No identificada

Molinero (posiblemente Mecánico) (1925)
Óleo sobre lienzo, 89 x 66 cm.
Montevideo, Museo Nacional de Artes Plásticas y
Visuales

Albañil (posiblemente Hombre en el café) (1925)
Óleo sobre lienzo, 100 x 75 cm.
Montevideo, Museo Nacional de Artes Plásticas y
Visuales

Tartanero
No identificada

Obrero en la taberna (1922)
Óleo sobre lienzo, 106 x 82,5 cm.
Montevideo, Museo Nacional de Artes Plásticas y
Visuales

Figuras de San Juan de Luz (7)
No identificadas

Dibujos (Número indeterminado)

Emiliano BARRAL (1896-1936)

Madrid, 1925: Retrato
No identificada

Vicente BELTRÁN (1896-1963)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Federico BELTRÁN-MASSES (1885-1949)

París, 1936: Retrato de Alain Gerbault
No localizada

Retrato de Mme. J.-P. Peugeot
No localizada

Retrato de Mme. Estevez
No identificada

Retrato de Mme. Schwob d'Héricourt
No localizada

Rafael BENET (1889-1979)

París, 1936: "El bon Reter"
No localizada

Luis BERDEJO ELIPE (1902-1980)

Madrid, 1925: *La fuente* (1922-1924)
Óleo sobre lienzo, 125 x 156 cm.
Barcelona, col. part.

París, 1936: *Desnudos acostados* (1932)
Óleo sobre lienzo, 125 x 170 cm.
Madrid, MNCARS (Depósito del Ministerio de Asuntos Exteriores)

José Benito BIKANDI (1896-1958)

Madrid, 1925: Trozo de puente en Motrico
No identificada

Casa de pesca en Motrico
No identificada

Besugos
No identificada

Papardos
No identificada

Colajos
No identificada

Apuntes para baile (2)
No identificada

Joaquín BIOSCA (1882-1932)

París, 1936: *Las dos hermanas*
Terracota
No identificada

María BLANCHARD, María Gutiérrez Cueto (1881-1932)

París, 1936: *La comida* (1927-1928)
Óleo sobre lienzo, 60 x 74 cm.
París, Musée d'Art Moderne de la Ville

La comulgante (1914)
Óleo sobre lienzo, 180 x 124 cm.
Madrid, MNCARS

Rostro
No identificada

Muchacha en la ventana (1927-1928)
Pastel sobre papel, 80 x 61 cm.
Santander, col. part.

Niña
No identificada

La tapicería
No identificada

Muchacha
No identificada

Muchacha peinándose
No identificada

El cestero (1925)
Óleo sobre lienzo, 163 x 97 cm.
París, Musée d'Art Moderne de la Ville

Las dos niñas
No identificada

La glotonería (c. 1923)
Óleo sobre lienzo, 146,5 x 92 cm.
París, Musée d'Art Moderne de la Ville

Niño dormido
No identificada

Ricardo BOIX (1904-1994)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Juan BONAFÉ (1901-1969)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Copenhague, 1932: *Retrato*
No identificada

Paisaje de Cádiz
No identificada

Paisaje de Murcia
No identificada

Paisaje de Murcia
No identificada

Bañistas
No identificada

Río
No identificada

Pueblos
No identificada

Acuarelas (4)
No identificada

Berlín, 1932: *Retrato*
No identificada

Calle de pueblo
No identificada

Santiago BONOME (1901-??)

París, 1936: *Cabeza de hombre malgache*
Ébano
No identificada

Cabeza de mujer malgache
Ébano
No identificada

Mascarada gallega
No identificada

Romeros gallegos
No identificada

Leopardo
No identificada

Retrato de Mariano Font
No identificada

Maternidad
No identificada

Francisco BORES (1898-1972)

Madrid, 1925: *El cántaro y la botella* (1923)
Óleo sobre lienzo, 97,5 x 75 cm.
Madrid, col. part.

El maniquí azul (1923)
Óleo sobre lienzo, 109,5 x 84,5 cm.
Madrid, col. part.

Retrato de Guillermo de Torre (1923)
Óleo sobre lienzo, 103 x 73 cm.
Madrid, col. part.

Cacharros (c. 1924)
Óleo sobre lienzo, 46 x 63 cm.
Madrid, col. part.

Frutas (c. 1924)

Óleo sobre lienzo, 46,5 x 63 cm.
Madrid, col. part.

Autorretrato (1924)
Óleo sobre lienzo, 51 x 46 cm.
Madrid, col. part.

La jarra de cristal (c. 1924)
Óleo sobre lienzo, 44 x 62 cm.
Madrid, col. part.

Tejados
No identificada

Retrato de Apraiz (1925)
Óleo sobre lienzo, 109 x 85 cm.
Madrid, MNCARS

Trozo de habitación (1925)
Óleo sobre lienzo, 88 x 64 cm.
Madrid, MNCARS

El vaso negro (1925)
Óleo sobre lienzo, 63,5 x 48 cm.
Madrid, col. part.

Los pies de la cama
No identificada

Retrato de Pérez Ferrero
No identificada

Coliflor
No identificada

Café con leche (1925)
Óleo sobre lienzo, 48 x 63 cm.
Madrid, col. part.

El maniquí rosa (1925)
Óleo sobre lienzo, 80 x 79 cm.
Madrid, Museo Municipal

Acuarelas (número indeterminado)
No identificadas

Berlín, 1932: *Corrida de toros* (1932)
Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.
Musée de Grenoble

Paella (1932)
Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.
Col. part.

El café (1928)
Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm.
Bélgica, col. part.

París, 1936: *Naturaleza muerta*
No identificada

Norah BORGES (n. en 1901)

Madrid, 1925: Dibujos (número indeterminado)
 Envío no identificado

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

París, 1936: *Buenos Aires*
 Dibujo
 No identificada

Dos santas
 Dibujo
 No identificada

La cometa
 Dibujo
 No localizada

Baile argentino
 Dibujo
 No identificada

Joan BORRÁS CASANOVA (1909-1987)

París, 1936: *Amparín*
 No identificada

El enterrador
 No identificada

La troupe del circo
 No identificada

Emilio BOSCH-ROGER (1894-1980)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

París, 1936: *Mercado de flores*
 No identificada

José CABALLERO (1916-1991)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

Juan CABANAS ERAUSKIN (1907-1979)

San Sebastián, 1931: Envío no identificado

Alejandro de CABANYES (1877-1972)

París, 1936: *El pueblo de Castell Vell*
 No identificada

Fernando CABEDO TORRENTS (1905-1984)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Isaías CABEZÓN (??-??)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

Ramón CAMPMANY (1899-??)

París, 1936: *Abanico*
No identificada

Paisaje
No identificada

Francesc CAMPS-RIBERA (1895-1991)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

París, 1936: *Naturaleza muerta*
No identificada

Figura
No identificada

José CAPUZ (1884-1964)

Madrid, 1925: *Desnudo femenino*
No identificada

 Dos esculturas en bronce
No identificadas

Domenec CARLES (1888-1962)

París, 1936: *Tennis*
No identificada

Veleros
No identificada

Julián CASTEDO (1891-??)

Copenhague, 1932: *Retrato*
No identificada

Bodegón
No identificada

Paisaje
No identificada

Desnudo
No identificada

Berlín, 1932: *Paisaje*
No identificada

Desnudo en el mar
No identificada

París, 1936: *Segovia*
No identificada

Desnudo
No identificada

Paisaje
No identificada

Claudio CASTELUCHO DIANA (1871-1932)

París, 1936: *Croquis de mujer*
No identificada

Fabián de CASTRO (1868-1950)

París, 1936: *El Juicio Final*
No identificada

Tiempo pasado
No identificada

Eduardo CHICHARRO AGÜERA (1873-1949)

París, 1936: *Desnudo*
No identificada

Eduardo CHICHARRO BRIONES (1905-1964)

París, 1936: *Guitarras*
No identificada

José CLARÁ (1878-1958)

París, 1936: *Niña dormida*
Bronce
No identificada

Muchacha (Estática.Torso) (1926)
Terracota, 80 x 34 x 22 cm.
Barcelona, Museu d'Art Moderne

Bailarina
No identificada

El descanso (Reposo) (1909)
Bronce, 25 x 15 x 17,5 cm.
Barcelona, Museu d'Art Moderne

Enrique CLIMENT (1897-1980)

San Sebastián, 1911: Envío no identificado

Copenhague, 1932: Envío no identificado

Berlín, 1932: *Paisaje*
No identificada

Paisaje
No identificada

Paisaje
No identificada

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

Retrato de mujer
No localizada

Juan COMMELEERÁN (n. en 1902)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

París, 1936: *Crepúsculo*
No identificada

Teresa CONDEMINAS (n. en 1905)

París, 1936: *Desnudo*
No identificada

Jesús CORREDOYRA (1889-1939)

París, 1936: *Bienaventurado sea el pueblo*
No identificada

Carmen CORTÉS (1895-1978)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

París, 1936: *Desnudo*
No identificada

Retrato
No identificada

Javier CORTÉS (1890-1990)

Madrid, 1925: *Paisaje*
No identificada

Paisaje
No identificada

Pere CREIXAMS (1893-1965)

París, 1936: *Niño con perrito*
No identificada

La siesta
No identificada

Gitana en la ventana
No identificada

José CRUZ HERRERA (1890-1972)

París, 1936: *Composición*
No identificada

Sevillana
No identificada

Salvador DALÍ (1904-1989)

Madrid, 1925: *Espalda de muchacha* (1925)
Óleo sobre lienzo, 103 x 73 cm.
Madrid, MNCARS

Retrato de Luis Buñuel (1924)
Óleo sobre lienzo, 68,5 x 58,5 cm.
Madrid, MNCARS

Bañista (Retrato de Joan Xirau) (1924)
Óleo sobre tabla, 100 x 100 cm.
Barcelona, col. part.

Desnudo (1925)
Óleo sobre cartulina, 46 x 48,5 cm.
Col. Isabel García Lorca

Naturaleza muerta. La botella de ron (1924)
Óleo sobre lienzo, 125 x 99 cm.
Madrid, Fund. Federico García Lorca

Bodegón (1923-1924)
Óleo sobre cartón, 50 x 65 cm.
Madrid, MNCARS

Naturaleza muerta purista (1924)
Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.
Figueras, Fund. Gala-Dalí

Bodegón (c. 1924)
Óleo sobre lienzo, 83,5 x 62 cm.
Figueras, Fund. Gala-Dalí

Bodegón de la sandía (1924)
Óleo sobre lienzo, 49,5 x 49,5 cm.
Salvador Dalí Museum, St. Petersburg,
Florida

Naturaleza muerta
No identificada

Berlín, 1932: *Composición surrealista (El verdadero cuadro de La isla de los muertos, de Arnold Böcklin a la hora del Angelus)* (1932)
Óleo sobre lienzo, 77,5 x 64,5 cm.
Wuppertal, Von der Heydt Museum

Paisaje surrealista
No identificada

Pareja de amantes surrealista
No identificada

París, 1936: *Pintura*
No identificada

Isaías DÍAZ (1898-1989)

Madrid, 1935: *Dibujos* (Envío no identificado)

José DÍAZ BUENO (1890-??)

San Sebastián, 1931: *Jesús*
Diorita
No localizada

Juan Manuel DÍAZ CANEJA (1905-1988)

París, 1936: *Pintura abstracta*
No identificada

Pintura abstracta
No identificada

Francesc DOMINGO (1893-1974)

Valencia, 1932: Envío no identificado

París, 1936: *Interior de teatro*
No identificada

Salvador DUNAR (??-??)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Josep DUNYACH (1886-1957)

París, 1936: *Catalina*
Bronce
No identificada

Maternidad
Bronce
No identificada

Rafael DURANCAMPS (1891-1979)

París, 1936: *Corrida de toros* (1935)
Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm.
Banco de Sabadell

Naturaleza muerta
No identificada

Ramón Martín DURBÁN (1904-1968)

París, 1936: *La familia*
No identificada

El baile
No identificada

El paraguas
No identificada

Fiesta en el campo
No identificada

Composición
No identificada

Juan de ECHEVARRÍA (1875-1931)

Madrid, 1925: *Naturaleza muerta*
No identificada

Mi sobrino (Federico) (s.f.)
Óleo sobre lienzo, 72 x 59 cm.
Madrid, col. part.

Retrato de niña
No identificada

Flores

No identificada

Retrato de Mlle. X (1912)
Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm.
Paradero desconocido

Flores
No identificada

Paisaje (Oyarzun)
No identificada

Flores
No identificada

París, 1936: *Manolita en gitana*
No identificada

Albaicín
No identificada

Gitanos de Granada
No identificada

Frutas y flores
No identificada

Retrato de Valle Inclán
No identificada

Feliu ELÍAS (1878-1948)

París, 1936: *Interior*
No identificada

Helia ESCUDERO (??-??)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

José ESPERT (n. en 1907)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Juan ESPLANDÍU (1901-1978)

San Sebastián, 1931: Óleo
No localizada

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

Montserrat FARGAS (n. en 1908)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

París, 1936: *Naturaleza muerta*
No identificada

Apel.les FENOSA (1899-1988)

París, 1936: *La toilette (1934)*
Bronce, 42 x 15 x 19 cm.
Barcelona, col. part.

Cabeza de niño
Bronce
No identificada

Bajorrelieve
Mármol
No identificada

Luis FERNÁNDEZ (1900-1973)

París, 1936: *Homenaje a Grünewald*
No identificada

Pegaso
No identificada

Roberto FERNÁNDEZ BALBUENA (1891-1966)

Madrid, 1925: *Desnudo* (c. 1925)
Óleo sobre lienzo, 70 x 85 cm.
Galería Tlapalli

Bañistas (c. 1925)
Óleo sobre lienzo, 100 x 138 cm.
Galería Tlapalli

Desnudo (de espaldas) (c. 1925)
Óleo sobre lienzo, 149 x 128 cm.

París, 1936: *El jarro tumbado*
No identificada

En Asturias
No identificada

Juventud
No identificada

FERNANDO, Fernando Vargas de la Cotería (n. en 1911)

Madrid, 1925: *Retrato de Barradas*
No localizada

Estudio
No localizada

Naturaleza muerta
No localizada

Tiestos
No localizada

Paisaje
No localizada

Mi corral
No localizada

Puerto
No localizada

Ángel FERRANT (1891-1961)

Madrid, 1925: *Desnudo (Danzarina negra) (1924)*
Ébano, 75 x 12 x 12 cm.
Col. part.

Desnudo (c. 1925)
Caoba, dims. desc.
No localizada

San Sebastián, 1931: *Cabeza de mujer (1927)*
Barro cocido, 33 x 30 x 25 cm.
Madrid, col. part.

Valencia, 1932: Envío no identificado

Clotilde FILBA (??-??)

Copenhague, 1932: *Naturaleza muerta*
No identificada

Naturaleza muerta
No identificada

Naturaleza muerta
No identificada

Pedro FLORES (1897-1967)

Copenhague, 1932: *Grupo de figuras*
No localizada

Grupo de españoles
No identificada

La conversación
No identificada

El concierto
No identificada

Dama española
No identificada

La familia judía
No identificada

Berlín, 1932: *Grupo de figuras*
No localizada

Español
No identificada

Española
No identificada

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

Calle de París
No localizada

París, 1936: *El espejo*
No identificada

La toilette
No identificada

Desnudo
No identificada

José Luis FLORIT (n. en 1909)

Valencia, 1932: Envío no identificado

París, 1936: *Circo*
No identificada

Muchacha con manguitos
No identificada

Muchacha cosiendo
No identificada

José FRAU (1898-1976)

Madrid, 1925: *El sendero*
No identificada

Los pájaros y las nubes
No identificada

Álamos en el barranco
No identificada

Pueblo llano
No identificada

La lluvia en Castilla
No identificada

Campos al sol
No identificada

Tierras de Sepúlveda
No identificada

El número 9
No identificada

El manzano
No identificada

El arrabal
No identificada

Luces y flores
No identificada

La calle está triste
No identificada

La calle del Espíritu Santo
No identificada

Viejo rincón
No identificada

Campanas en la tarde
No identificada

París, 1936: *Paisaje de agosto*
No localizada

Evocación
No identificada

Cazadores
No identificada

Margarita FRAU (1914-1989)

París, 1936: *La carretera*
No identificada

Paloma mensajera (s.f.)
Óleo sobre lienzo, 122 x 110 cm.
Paradero desconocido

Francesc GALÍ (1880-1965)

París, 1936: *Sleeping car*
No identificada

Los arenques
No identificada

Luis GARAY (1893-1956)

San Sebastián, 1931: Envío no identificado

Copenhague, 1932: *Taberna*
No identificada

Figura femenina
No identificada

Retrato
No identificada

Paisaje de Murcia
No identificada

Berlín, 1932: *Taberna*
No identificada

GARCÍA ASCOT (??-??)

Madrid, 1925: *Campesina*
No localizada

Óleo
No identificada

Óleo
No identificada

Antonio GARCÍA LAMOLLA (1910-1981)

París, 1936: *Pintura 1934*
No identificada

Pintura 1935 (5)
No identificada

Gabriel GARCÍA MAROTO (1889-1969)

Madrid, 1925: *El viaducto (1920)*
Óleo sobre lienzo, 70,5 x 73 cm.
Col. part.

El tren de cintura
No identificada

Barrio popular
No localizada

El túnel (1920-1925)
Óleo sobre lienzo, 96,5 x 111 cm.
Col. part.

La puerta de...
No identificada

Pablo GARGALLO (1881-1934)

Berlín, 1932: *Torso de torero (1924)*
Piedra, 84 x 29 x 27 cm.
Madrid, MEAC

París, 1936: *Torso de piedra*
No identificada

Retrato de Picasso (c. 1913)
Terracota patinada, 21 x 19,5 x 14 cm.
Madrid, MNCARS

Bañista saliendo del agua (1924)
Mármol, 70 x 25 x 38 cm.
Paradero desconocido

Portadoras de ánforas (1925)
Terracota, 45 x 27 x 19 cm.
Paradero desconocido

Torso de gitano (1924)
Bronce, 84 x 29 x 27 cm.
Madrid, MEAC

Retrato de M. M. Raynal (1923)
Bronce, 28 x 21 x 19 cm.
Paradero desconocido

Arlequín tocando la mandolina (1925)
Hierro y plomo, 71 x 51 x 50,5 cm.
Col. part.

Bailarina (1930)
Cobre y tela metálica, 83 x 33 x 33 cm.
Col. part.

Arlequín tocando la flauta (1931)
Plancha de hierro, 98 x 42,5 x 41 cm.
París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges
Pompidou

Efebo (Antínoo) (1932)
Hierro, 84 x 33 x 19,5 cm.
Duisburgo, col. part.

David (1934)
Hierro, 54 x 20 x 19 cm.
Col. part.

Retrato de Marc Chagall (1933)
Hierro, 37,5 x 23 x 21,5 cm.
Col. part.

Caballo marino (Urano) (1933)
Bronce, 79,5 x 110 x 31,5 cm.
París, gal. Marwan Ross

El profeta (El gran profeta) (1933)
Bronce (El original, en escayola, fue fundido en
bronce por el Estado francés tras la
Exposición), 233 x 75 x 54 cm.
Madrid, MNCARS

Fernando GERASSI (1899-??)

París, 1936: *Naturaleza muerta*
No identificada

Composición
No identificada

Flores
No identificada

El bebedor
No identificada

Isaías GONZÁLEZ (1897-??)

París, 1936: *Paisaje*
No identificada

Julio GONZÁLEZ (1876-1942)

París, 1936: *Los acróbatas* (c. 1935)
Hierro forjado, dimensiones desc.
Paradero desc.

Bailarina (Pequeña bailarina I) (c. 1934-1935)
Plata forjada, 22 x 20 x 14 cm.
París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges
Pompidou

Cabeza
Plata forjada
No identificada

Cabeza
Plata forjada
No identificada

Bailarina (Pequeña bailarina III) (c. 1934-1935)
Plata forjada
No localizada

Roberta GONZÁLEZ (n. en 1911)

París, 1936: *Mujer sentada*
Óleo sobre lienzo
No identificada

Mujer con niño
Hierro
No identificada

José Luis GONZÁLEZ BERNAL (1908-1939)

París, 1936: *Pintura*
No identificada

Pintura
No identificada

Francisco GONZÁLEZ MACÍAS (1901-1982)

París, 1936: *La pequeña artista*
Terracota
No identificada

Ismael GONZÁLEZ DE LA SERNA (1898-1968)

Copenhague, 1932: *Acuarium* (1928)
Óleo sobre lienzo, 42 x 53 cm.
Paradero desc.

Flores
No identificada

Fuente (1927)
Óleo sobre lienzo, 73 x 100 cm.
Paradero desc.

Berlín, 1932: *Naturaleza muerta* (3)
No identificada

Madrid, 1933: Exposición individual (29 óleos y 13 gouaches)

Montón de basura (1928)
Óleo sobre lienzo, 77 x 110 cm.
Paradero desconocido

Barco (1928)
Óleo sobre táblex, 50 x 65 cm.
Paradero desconocido

Velero (1929)
Óleo sobre tabla, 61,5 x 44,5 cm.
Paradero desconocido

La mujer del artista

No localizada

El escultor y su mujer
No localizada

Los de la Secreta
No identificada

París, 1936: *Paisaje*
No identificada

Europa
No identificada

Josep GRANYER (1899-1983)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

Emilio GRAU SALA (1911-1975)

París, 1936: *La loggia*
No identificada

La costurera
No identificada

Cabeza
No identificada

Juan GRIS (José Victoriano González) (1887-1927)

Berlín, 1932: *La silla* (1914)
Óleo y papier collé sobre lienzo, 61 x 46 cm.
Paradero desc.

El vaso
No identificada

El vino (La botella de vino) (1918)
Óleo sobre lienzo, 55 x 38 cm.
Ginebra, col. part.

Pierrot (1922)
Óleo sobre tabla, 100 x 64 cm.
Wuppertal, Museo Von der Heydt

Cabeza de arlequín (1924)
Óleo sobre lienzo, 35 x 24 cm.
Col. part.

París, 1936: *El tamborilero* (c. 1925-1926)
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.
Bélgica, col. part.

El velador (1921)
Óleo sobre lienzo, 46 x 61 cm.
Hannover, col. part.

Las tres máscaras (1923)
Óleo sobre lienzo, 65 x 100 cm.
París, gal. Louise Leiris

Pierrot (1919)

Óleo sobre lienzo, 90 x 70 cm.
París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges
Pompidou

El jarrón de flores (1916)
Óleo sobre tabla, 61 x 50 cm.
Turín, gal. Gissi

Lluís María GÜELL (1909-??)

París, 1936: *Armonía gris*
No identificada

Paisaje
No identificada

Paisaje
No identificada

Antonio de GUEZALA (1889-1956)

Madrid, 1925: *Elatxobe (El puerto desde la alameda)* (1923)
Óleo sobre lienzo, 140 x 120 cm.
Col. part.

Elatxobe (1924)
Óleo sobre lienzo, 90 x 100 cm.
Bilbao, Museo de Bellas Artes

San Juan de Gaztelugatxe (1924)
Óleo sobre lienzo, 115 x 110 cm.
Bilbao, col. part.

Bilbao, noviembre de 1922 (1922)
Óleo sobre lienzo, 116 x 90 cm.
Bilbao, col. part.

Sukarieta (1920)
Óleo sobre lienzo, 100 x 140 cm.
Bilbao, col. part.

Francisco GUTIÉRREZ COSSÍO (1894-1970)

Madrid, 1925: *Desnudos*
No localizada

José GUTIÉRREZ SOLANA (1886-1945)

Madrid, 1925: *Los desechados* (1908)
Óleo sobre lienzo, 126 x 200 cm.
Detroit Institute of Arts

Las coristas (1925)
Óleo sobre lienzo, 166 x 213 cm.
Barcelona, Museo de Arte Moderno

Las vitrinas (1910)
Óleo sobre lienzo, 121 x 100 cm.
Madrid, MNCARS

Chulos y chulas (1906)
Óleo sobre lienzo, 61 x 79 cm.
Madrid, col. part.

- Chulos* (1906)
Óleo sobre lienzo, 66 x 98 cm.
Madrid, col. part.
- San Sebastián, 1931: *Gigantes y cabezudos* (1931)
Óleo sobre lienzo, dims. desc.
Santander, col. part.
- Valencia, 1932: *Bodegón del pavo* (c. 1928)
Óleo sobre lienzo, 74 x 105 cm.
Santander, col. part.
- Copenhague, 1932: *El físico* (1927)
Óleo sobre lienzo, 140 x 116 cm.
Barcelona, col. part.
- Gigantes y cabezudos* (1931)
Óleo sobre lienzo, dims. desc.
Santander, col. part.
- Desnudo femenino* (1932)
Óleo sobre lienzo, 85 x 75 cm.
Barcelona, col. part.
- El pavo muerto* (c. 1929)
Óleo sobre lienzo, 73 x 104 cm.
Madrid, col. part.
- Plantas* (1929)
Óleo sobre lienzo, 99 x 124 cm.
Madrid, col. part.
- La máscara y los doctores* (c. 1928)
Óleo sobre lienzo, 65 x 55 cm.
Madrid, col. part.
- Berlín, 1932: *El médico (El físico)* (1927)
Óleo sobre lienzo, 140 x 116 cm.
Barcelona, col. part.
- Gigantes y cabezudos* (1931)
Óleo sobre lienzo, dims. desc.
Santander, col. part.
- La máscara y los doctores* (c. 1928)
Óleo sobre lienzo, 65 x 55 cm.
Madrid, col. part.
- París, 1936: *Osario* (1931)
Óleo sobre lienzo, 215 x 163 cm.
Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida
- Corrida de toros* (1923)
Óleo sobre lienzo, 163 x 213 cm.
Madrid, col. part.
- Los indianos* (1934)
Óleo sobre lienzo, 164 x 225 cm.
Madrid, col. part.
- Reunión en la botica* (c. 1934)
Óleo sobre lienzo, 160 x 210 cm.

Barcelona, Museu d'Art Moderne

Mascarada (Máscaras a caballo) (c. 1935)

Óleo sobre lienzo, 65 x 92 cm.

Madrid, col. part.

El entierro de la sardina (1912)

Óleo sobre lienzo, 110 x 160 cm.

Madrid, col. part.

Las hijas de la Claudia (c. 1929)

Óleo sobre lienzo, 211 x 162 cm.

Caracas, col. part.

Casa del arrabal (1934)

Óleo sobre lienzo, 160 x 230 cm.

Madrid, col. part.

Música de Carnaval (Murga gaditana) (c. 1932)

Óleo sobre lienzo, 101 x 82 cm.

Barcelona, col. part.

El voto (La promesa o El Cristo de la Sangre)
(c. 1920)

Óleo sobre lienzo, 201 x 128 cm.

París, Musée National d'Art Moderne, Centre
Georges Pompidou

El bibliófilo (1933)

Óleo sobre lienzo, 212 x 162,5 cm.

Col. Banco de Santander

Las jóvenes toreras (c. 1931)

Óleo sobre lienzo, 162 x 210 cm.

París, Musée National d'Art Moderne, Centre
Georges Pompidou

Antes de la ejecución (Garrote Vil) (1931)

Óleo sobre lienzo, 125 x 210 cm.

París, Musée National d'Art Moderne, Centre
Georges Pompidou

Hospicio de niños (Los desechados) (1908)

Óleo sobre lienzo, 126 x 200 cm.

Detroit Institute of Arts

El pavo muerto (c. 1929)

Óleo sobre lienzo, 73 x 104 cm.

Madrid, col. part.

Eugenio HERMOSO (1883-1963)

París, 1936:

Mendigo

No identificada

Muchacha gallega

No identificada

Campesino de Asturias

No identificada

Muchacha

No identificada

Mateo HERNÁNDEZ (1884-1949)

París, 1936: *Hipopótamo* (1933)
Granito negro, dims. desc.
París, Musée Jeu de Paume

Marabú (1923)
Granito negro, dims. desc.
París, Musée du Luxembourg

Rinoceronte (1936)
Madera, dims. desc.
Meudon, col. part.

Grupo de chimpancés (1936)
Granito negro, dims. desc.
Niza, col. part.

Gamo recostado (s.f.)
Granito negro, 42 x 143,5 x 42 cm.
Madrid, MEAC

Cervatilla tumbada
Granito negro
No identificada

Pingüino (1935)
Esquisto, 93 x 32 x 46 cm.
Madrid, MEAC

León marino (1920)
Granito negro, 66 x 64 x 72 cm.
Madrid, MEAC

Leona (1930)
Pórfido rojo, 19 x 20 x 35 cm.
Madrid, MEAC

Camello recostado (1917)
Granito negro, 25 x 18 x 66 cm.
Madrid, MEAC

Grulla (s.f.)
Granito negro, 74,5 x 16 x 50 cm.
Béjar, Museo Mateo Hernández

León marino
Esquisto
No identificada

Grupo de gacelas
Granito negro
No identificada

Cierva recostada (c. 1935)
Ébano, dims. desc.
Meudon, col. part.

Gamo
Ébano
No identificada

Retrato de Cornelia Chaplin (1935)
Diorita, dims. desc.
Estados Unidos, col. part.

Retrato de Sara Alfonso (1924)
Diorita, 30 x 17 x 22 cm.
Paradero desc.

Busto
Pórfido
No identificada

Autorretrato (1936)
Diorita, dims. desc.
Neudon, col. part.

Siete pequeños frescos, diez dibujos, siete grabados y las ilustraciones para *Las fábulas de Esopo*.

Hipólito HIDALGO DE CAVIEDES (1902-1994)

San Sebastián, 1931: Envío no identificado

Copenhague, 1932: *La familia (La familia del pintor)* (s.f.)
Óleo sobre lienzo, 115 x 160 cm.
Col. part.

Retrato barroco
No identificada

Gimnasta
No identificada

Azotea
No identificada

Bodegón
No identificada

Berlín, 1932: *Naturaleza muerta*
No identificada

Retrato
No identificada

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

París, 1936: *La loca*
No identificada

Muchacha con un gato
No identificada

María de la O
No identificada

HORTELANO (??-??)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

Manuel HUMBERT (1890-1975)

París, 1936: *Naturaleza muerta*
No identificada

Figura
No identificada

Francisco ITURRINO (1864-1924)

París, 1936: *Paisaje*
No identificada

Manuel JIMÉNEZ COTANDA (1900-??)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Oleguer JUNYENT (1876-1956)

París, 1936: *El pueblo de Esplugas*
No identificada

Joan JUNYER (1904-1994)

Copenhague, 1932: *Retrato*
No identificada

Labrador
No identificada

Mallorca
No identificada

Desnudos junto al mar
No localizada

Berlín, 1932: *Labrador*
No identificada

Mallorca
No identificada

Desnudos junto al mar
No localizada

París, 1936: *Jardín de París*
No identificada

Retrato
No localizada

Francesc LABARTA (1883-1963)

París, 1936: *Paisaje de Anex*
No identificada

Paisaje de otoño
No identificada

Joven alemana
No identificada

París, 1936: *La novia del torero*
No localizada

La parade
No identificada

San Sebastián, 1931: *Canción a las sirenas (Concierto a las sirenas)*
(s.f.)
Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm.
Paradero desc.

Valencia, 1932: *Retrato de Max Aub* (1932)
Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm.
Ministerio de Educación y Ciencia

El caballo y él (Marinero y caballo) (1929)
Óleo sobre lienzo, 100 x 91 cm.
Madrid, col. part.

Jinete y violín (1931)
Óleo sobre lienzo, 100 x 71 cm.
Valencia, col. part.

Marinero y bandoneón (1930)
Óleo sobre lienzo, 61 x 46 cm.
Paradero desc.

Copenhague, 1932: *Naipes en libertad* (1926)
Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm.
Valencia, col. part.

El joven del acordeón (Marinero y bandoneón)
(1930)
Óleo sobre lienzo, 61 x 46 cm.
Paradero desc.

El caballo y él (*Marinero y caballo*) (1929)
Óleo sobre lienzo, 100 x 91 cm.
Madrid, col. part.

Jinete y violín (1931)
Óleo sobre lienzo, 100 x 71 cm.
Valencia, col. part.

Retrato del pintor Pinazo (1932)
Óleo sobre lienzo, 116 x 80 cm.
Madrid, col. part.

1260

- Óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm.
Paradero desc.
- Berlín, 1932: *Naipes (Naipes en libertad)* (1926)
Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm.
Valencia, col. part.
- El caballo y él (Marinero y caballo)* (1929)
Óleo sobre lienzo, 100 x 91 cm.
Madrid, col. part.
- Jinete y violín* (1931)
Óleo sobre lienzo, 100 x 71 cm.
Valencia, col. part.
- París, 1936: *Marina*
No identificada
- Marina*
No identificada
- Martín LLAURADÓ (1903-1957)
- París, 1936: *Mujer desnuda*
Bronce
No identificada
- Mujer sentada*
Bronce
No localizada
- Rafael LLIMONA (1896-1957)
- París, 1936: *Niña peinándose*
No identificada
- Paisaje*
No identificada
- Naturaleza muerta*
No identificada
- José María LÓPEZ MEZQUITA (1883-1954)
- París, 1936: *Dos hermanas* (1922)
Óleo sobre lienzo, 104 x 76 cm.
Granada, Museo de Bellas Artes
- Retrato*
No identificada
- Retrato de D. Miguel de Unamuno*
No identificada
- Victorio MACHO (1887-1966)
- Madrid, 1925: *Fuente de la vida* (1924-1925)
Piedra, dims. desc.
Madrid, Parque del Retiro
- Busto de Cajal* (1923)
Bronce, 37 x 17 x 30 cm.
Santander, Ateneo

Sepulcro del poeta Tomás Morales (c. 1925)
Piedra, dims. desc.
Cementerio de las Palmas de Gran Canaria

*Boceto para la Victoria del monumento a
Elcano en Guetaria* (1925)
Bronce patinado, 82 x 22 x 46 cm.
Col. part.

Maruja MALLO (1902-1995)

Copenhague, 1932: *Pintura (Basuras)* (1930)
Óleo sobre cartón, 43 x 55 cm.
Col. part.

Pintura
No identificada

Pintura
No identificada

Berlín, 1932: *Composición (Basuras)* (1930)
Óleo sobre cartón, 43 x 55 cm.
Col. part.

Composición
No identificada

París, 1936: *Kermesse* (1928)
Óleo sobre lienzo, 120 x 166 cm.
París, Musée National d'Art Moderne, Centre
Georges Pompidou

Kermesse
No identificada

Espantapájaros (1930)
Óleo sobre lienzo, dims. desc.
París, col. part.

MANOLO, Manuel Martínez Hugué (1872-1945)

Berlín, 1932: Óleos y dibujos (Número indeterminado)

Toros (1923)
Terracota, 35 x 25 cm.
Paradero desconocido

El picador (1921)
Terracota, 35 x 30 cm.
Copenhague, Statens Museum fur Kunst

Campesina catalana
Bronce
No identificada

Campesina catalana
Bronce
No identificada

Campesina catalana
Bronce

No identificada

La corrida de toros (1922)
Terracota, 26 x 28 cm.
Paradero desconocido

Guitarrista
Terracota
No identificada

Española (1929)
Terracota, 24 cms. de altura
Paradero desc.

Mujer
Terracota
No identificada

Media figura desnuda
Terracota
No identificada

Desnudo
Terracota
No identificada

París, 1936: *El picador* (1921)
Terracota, 35 x 30 cm.
Copenhague, Statens Museum fur Kunst

Baile español (1929)
Terracota, 34 x 31,5 cm.
Amsterdam, Stedelijk Museum

Dos catalanas sentadas (1922)
Terracota, 17 cm. de altura
Barcelona, Museu d'Art Moderne

Mujer y niño (1929)
Terracota, 28,5 x 25 cm.
Paradero desconocido

Joven campesina
Terracota
No identificada

Catalana agachada
Terracota
No identificada

Cabeza
Terracota
No identificada

Mujer dormida
Bronce
No identificada

Mujer sentada
Bronce
No identificada

Ernesto MARCO (n. en 1911)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Gabriela MARJORIE DE PASTOR (??-??)

París, 1936: *El pueblo de Crevillente*
No identificada

El castillo de Crevillente
No identificada

La ciudadela de Montreuil-sur-Mer
No identificada

Retrato
No identificada

Retrato
No identificada

Toledo
No identificada

Jardín nevado
No identificada

Federico MASRIERA (1892-??)

París, 1936: *Retrato de Mme. Françoise Pietri*
No identificada

Miquel MASSOT (1900-1968)

París, 1936: *Dora*
No identificada

Rosa y blanco
No identificada

Naturaleza muerta
No identificada

Francisco MATEOS (1894-1976)

San Sebastián, 1931: Envío no identificado (3 obras)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

París, 1936: *Muerte de Adonis*
No identificada

Reunión
No identificada

Eliseo MEIFRÉN (1857-1940)

París, 1936: *Plaza de Cataluña en Barcelona*
No identificada

MELLADO QUINOT (??-??)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Jaume MERCADÉ (1889-1967)

París, 1936: *Paisaje de montaña*
No identificada

El pueblo
No identificada

El camino
No identificada

Francisco MIGUEL (1899-1936)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

Joaquín MIR (1873-1940)

París, 1936: *El jardín*
No identificada

Casa de campo
No identificada

Joan MIRÓ (1893-1983)

Copenhague, 1932: *Interior holandés (I)* (1928)
Óleo sobre lienzo, 91,8 x 73 cm.
Nueva York, MOMA

Retrato de una dama de 1820 (1929)
Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.
Atenas, col. part.

Pintura tableau
No identificada

Desnudo
No identificada

Berlín, 1932: *Retrato de una dama de 1820* (1929)
Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.
Atenas, col. part.

Pintura
No identificada

París, 1936: *Retrato de la Fornarina* (1929)
Óleo sobre lienzo, 145 x 114 cm.
Tokyo, col. part.

Pintura 1934
No identificada

Jesús MOLINA (1906-1968)

París, 1936: *Desnudos durmiendo*
No identificada

Josep MOMPOU (1888-1968)

París, 1936: *Naturaleza muerta con pescados*
No identificada

La carretera
No identificada

Mujer de negro
No identificada

La cocina
No identificada

Rincón de cocina en Mallorca
No localizada

Luis MORA CIRUJEDA (1905-1979)

Valencia, 1932: Envío no identificado

José MORENO VILLA (1887-1955)

Madrid, 1925: *Paisaje de playa*
No localizada

Naturaleza muerta
No identificada

Dibujos (Número indeterminado)

San Sebastián, 1931: *Dibujo*
No localizada

París, 1936: *Pintura abstracta*
No identificada

Fantasía
No identificada

Diciembre de 1930
No identificada

Lluís MUNTANÉ (1899-1987)

París, 1936: *Desnudo*
No identificada

Mujer desnuda
No identificada

Vicente MUÑOZ (??-??)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Irene NAREZO (??-??)

Madrid, 1925: *Retrato*
No identificada

Isidre NONELL (1873-1911)

París, 1936: *Gitana*
No identificada

Josep OBIOLS (1894-1967)

Valencia, 1932: Envío no identificado

París, 1936: *El niño de azul*
 Obra no identificada

La pequeña artista
 Obra no localizada

Jesús OLASAGASTI (1907-1955)

San Sebastián, 1931: *Retrato* (1931)
 Óleo sobre lienzo, 80 x 61 cm.
 Bilbao, Museo de Bellas Artes

Retrato
 No localizada

Retrato
 No localizada

Antonio ORTIZ ECHAGÜE (1883-1942)

París, 1932: *La portadora de imágenes santas* (1919)
 Óleo sobre lienzo, 175 x 150 cm.
 París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges
 Pompidou

Jaime OTERO (1888-??)

París, 1936: *Muchacha* (mármol)
 No identificada

Benjamín PALENCIA (1894-1980)

Madrid, 1925: Óleos y pasteles (Número indeterminado)

Desnudo
 No localizada

Paisaje
 No localizada

Naturaleza muerta
 No localizada

Copenhague, 1932: *Manzanas de arena* (1929)
 Óleo y arena sobre lienzo, dims. desc.
 Paredero desconocido

Peces blancos (Peces en libertad) (1930)
 Óleo y arena sobre lienzo, 77 x 103 cm.
 Madrid, MNCARS

Perdices en hormigueros
 No identificada

Tierras silúricas (Las perdices) (1931)
 Óleo sobre lienzo, 65 x 91,5 cm.
 Madrid, MNCARS

Paisajes en lluvia
 No identificada

Paisaje en silencio (Castilla en silencio)
(1931)
Óleo sobre lienzo, 65 x 92 cm.
Barcelona, col. part.

Sensación de espacio
No identificada

Toledo
No identificada

Berlín, 1932: *Manzanas de arena* (1929)
Óleo y arena sobre lienzo, dims. desc.
Paredero desconocido

Peces blancos (Peces en libertad) (1930)
Óleo y arena sobre lienzo, 77 x 103 cm.
Madrid, MNCARS

Naturaleza muerta
No identificada

Paisaje en silencio (Castilla en silencio)
(1931)
Óleo sobre lienzo, 65 x 92 cm.
Barcelona, col. part.

Toledo
No identificada

José PALMEIRO (1901-1984)

París, 1936: *Gitana*
No identificada

Maternidad
No identificada

Paisaje
No identificada

Ginés PARRA, José Antonio Parra Menchón (1895-1960)

París, 1936: *Maternidad*
No identificada

Joaquín PEINADO (1898-1975)

Madrid, 1925: *Naturaleza muerta*
No localizada

Santiago PELEGRÍN (1885-1954)

Madrid, 1925: *Desnudo*
No localizada

Estudio
No identificada

Paisaje
No identificada

París, 1936: *Mujer vasca*
No identificada

Mujer
No identificada

Enrique PÉREZ COMENDADOR (1900-1981)

París, 1936: *Cachorro*
Piedra
No identificada

Campesina
Mármol
No identificada

Cabeza de mujer
Terracota
No identificada

Cabeza de muchacho
Bronce
No identificada

Cabeza de mujer
Piedra
No identificada

Rafael PÉREZ CONTEL (1909-1990)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Francisco PÉREZ MATEO (1903-1936)

San Sebastián, 1931: *Esquiador*
Piedra
No localizada

París, 1936: *Palomo*
Mármol
No identificada

El esquiador
Aluminio
No identificada

Ernesto PÉREZ ORÚE (1897-1927)

Madrid, 1925: Dibujos (Número indeterminado)

Timoteo PÉREZ RUBIO (1896-1977)

San Sebastián, 1931: Envío no identificado (3 obras)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Copenhague, 1932: *Bañista*
No localizada

La esperanza
No identificada

La inocencia
No localizada

Paisaje
No identificada

Paisaje
No identificada

Paisaje
No identificada

Berlín, 1932: *La esperanza*
No identificada

La inocencia
No localizada

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

París, 1936: *Bañistas sorprendidas*
No identificada

Desnudos
No localizada

Visión romántica
No identificada

Pablo PICASSO (1881-1973)

Copenhague, 1932: *Dibujo*
No identificada

El beso
Temple
No localizada

Berlín, 1932: *Española*
No identificada

La familia del arlequín (1908)
Óleo sobre lienzo, 100,5 x 81 cm.
Wuppertal, Von der Heydt Museum

Cabeza femenina
No identificada

Madre y niño (1921)
Óleo sobre lienzo, 97 x 71 cm.
Col. part.

Los tres músicos (1921)
Óleo sobre lienzo, 203 x 188 cm.
Philadelphia Museum of Art

Arlequín (Arlequín sentado) (1923)
Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm..
Col. part.

Pez sobre la mesa
No identificada

Dibujos y acuarelas (Número indeterminado)

Pierrot (1905)
Bronce, 41,5 x 37 x 22,8 cm.
París, Musée Picasso

Cabeza de mujer, I (Fernande) (1906)
Bronce, 34 x 25 x 26,5 cm.
París, Musée Picasso

Cabeza de mujer, II (Alice Derain) (1905)
Bronce, 27 x 27 x 14 cm.
Paradero desconocido

El vaso de absenta (1914)
Bronce, 21,5 x 16,5 cm.
Varias versiones

París, 1936:

Retrato de Gustave Coquiot (1901)
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.
París, Musée National d'Art Moderne, Centre
Georges Pompidou

Mujer peinándose (1906)
Óleo sobre lienzo, 126 x 90,7 cm.
Nueva York, col. part.

Ventana abierta
No identificada

Mujer y niño
No identificada

Mujer escribiendo
No identificada

La jaula (1923)
Óleo y carboncillo sobre lienzo, 200,7 x
140,4 cm.
Nueva York, col. part.

Arlequín (Arlequín sentado) (1923)
Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm.
Col. part.

Arlequín (Arlequín sentado) (1923)
Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm.
París, Musée National d'Art Moderne, Centre
Georges Pompidou

Composición (Arlequín y mujer con collar)
(1917)
Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm.
París, Musée National d'Art Moderne, Centre
Georges Pompidou

El vendedor de muérdago (1902-1903)
Gouache, 55 x 38 cm.
Col. part.

La Virgen y el Niño
No identificada

Ramón PICHOT (1872-1925)

Madrid, 1925: Óleos, pasteles y aguafuertes (Número indeterminado)

PICÓ (??-??)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

Marià PIDELASERRA (1877-1946)

París, 1936: *Tras la tempestad*
No identificada

Los álamos
No identificada

José PINAZO (1879-1933)

Valencia, 1932: *Naturaleza en silencio*
No localizada

Naturaleza en silencio
No identificada

Marisa PINAZO (1912-??)

Valencia, 1932: *Naturaleza muerta*
No identificada

Naturaleza muerta
No identificada

París, 1936: *Naturaleza muerta con jarrón azul*
No identificada

Nicanor PIÑOLE (1878-1978)

Madrid, 1925: *La hija del patrón* (1924)
Óleo sobre lienzo, 106 x 133 cm.
Gijón, Museo Casa Natal de Jovellanos

El marmitón (1924)
Óleo sobre lienzo, dims. desc.
Santander, Museo de Bellas Artes

Gentes
No identificada

Paisaje asturiano (5)

Ángel PLANELLIS (1901-1989)

Valencia, 1932: *El amor y la tenacidad*
No identificada

Corcho herido
No identificada

José PLANES (1891-1974)

Madrid, 1925: *Cabeza de mujer*
No localizada

San Sebastián, 1931: Envío no identificado

Francisco POMPEY (1887-??)

París, 1936: *Vieja iglesia*
No identificada

El puente María
No identificada

Alfonso PONCE DE LEÓN (1906-1936)

San Sebastián, 1931: *Muñeca rota* (1930)
Óleo sobre lienzo, 92 x 92 cm.
Munich, col. part.

 Óleo
No identificada

 Óleo
No identificada

Copenhague, 1932: *Bodegón con flor*
No identificada

Naturaleza muerta
No identificada

La hija del guarda
No identificada

Idilio en carretera
No identificada

Naufragio en Marbella
No identificada

Berlín, 1932: *Interior*
No identificada

Idilio en carretera
No identificada

Naufragio en Marbella
No identificada

Joan Bautista PORCAR (1890-1974)

París, 1936: *Pueblo de El Prat*
No identificada

Gregorio PRIETO (1897-1992)

París, 1936: *Estatuas en el jardín*
No localizada

Amores de piedra
No identificada

Recuerdos antiguos
No identificada

Mediterráneo
No identificada

Miguel PRIETO (1907-1956)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Pere PRUNA (1904-1977)

Copenhague, 1932: *Desnudo de muchacha*
No identificada

Burro, madre y niño
No identificada

Piedad
No identificada

El caballo blanco
No identificada

Juventud
No identificada

Berlín, 1932: *Burro, madre y niño*
No identificada

El caballo blanco
No identificada

París, 1936: *Los cabellos despeinados*
No identificada

Dos amigas
No identificada

Muchacha semidesnuda
No identificada

Figura sombría
No identificada

Armando RAMÓN (n. en 1910)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Joan REBULL (1899-1981)

París, 1936: *Cabeza de mujer*
No identificada

Josep RENAU (1907-1982)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Federico RIBAS (??-??)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

Carlos RIBERA (1906-1976)

San Sebastián, 1931: Envío no identificado

Luis de la ROCHA (1887-??)

París, 1936: *El pequeño pescador*
No identificada

Antonio RODRÍGUEZ LUNA (1910-1985)

San Sebastián, 1931: Envío no identificado

Copenhague, 1932: *Paisaje con pájaros*
No identificada

Paisaje
No identificada

Berlín, 1932: *Paisaje*
No identificada

Paisaje
No identificada

Dibujos (Número indeterminado)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

Mariano RODRÍGUEZ ORGAZ (1903-1940)

París, 1936: *Paisaje mejicano*
No identificada

Paisaje de Tahití
No identificada

Tahití
No identificada

Luis ROIG (??-??)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Cristóbal RUIZ (1881-1962)

Madrid, 1925: *Retrato de señora*
No localizada

Retrato del nieto de Regoyos
No localizada

Paisaje
No identificada

Paisaje
No identificada

Valencia, 1932: Envío no identificado

Santiago RUSIÑOL (1861-1931)

París, 1936: *Patio de naranjos*
No identificada

Carlos SÁENZ DE TEJADA (1897-1958)

Madrid, 1925: *Verbena (PIM, PAM, PUM)* (1924)
Óleo sobre tela de algodón, 190 x 192 cm.
Col. part.

Retrato de Paco
No localizada

Muchacha peinándose (c. 1924)
Óleo sobre tela de algodón, 113 x 81 cm.
Col. part.

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

Jacint SALVADÓ (1892-1983)

París, 1936: *La ventana*
No identificada

José María SANCHA

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

Alberto SÁNCHEZ (1895-1962)

Madrid, 1925: *Ingenuidad*
No identificada

Maternidad (1922-1925)
No localizada

Obrero vasco (1923-1925)
Yeso policromado, 50 x 14 x 14 cm.
Col. part.

Ciego de la Pandurria (1923-1925)
Yeso policromado, 50 x 14 x 14 cm.
Col. part.

Campesino castellano
No identificada

Retrato del pintor Barradas
No identificada

Buey
No localizada

Guerrero del s. XII (c. 1925)
Piedra caliza, 38 x 34 x 15 cm.
Toledo, Excma. Diputación Provincial

Mujer de Castilla (1923-1925)
Escayola patinada, 94 x 42 x 36 cm.
Toledo, Excma. Diputación Provincial

Dibujos (Número indeterminado)

Pedro SÁNCHEZ (1902-1971)

San Sebastián, 1931: *El buen pastor*
No localizada

Valencia, 1932: *La buena madre*
No localizada

Copenhague, 1932: *Mujer en la playa*
No localizada

La bella jardinera
No identificada

Mujer peinándose
No identificada

Maternidad
No localizada

El buen pastor
No localizada

La mujer del marinero
No identificada

Cazador y paisaje con ruinas (El cazador)
(1932)
Óleo sobre lienzo, 83,5 x 83,5 cm.
Valencia, IVAM, Centre Julio González

Figura de mujer
No identificada

Berlín, 1932: *La bella jardinera*
No identificada

El buen pastor
No localizada

Cazador y paisaje con ruinas (El cazador)
(1932)
Óleo sobre lienzo, 83,5 x 83,5 cm.
Valencia, IVAM, Centre Julio González

París, 1936: *Campesina de Alcoy*
No identificada

Ruperto SANCHÍS (??-??)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Mariano SANCHO (??-??)

Madrid, 1925: *Retrato*
No identificada

Pasajes
No identificada

Flores

No identificada

Margarita SANS JORDI (n. en 1917)

París, 1936: *Muchacha (bronce)*
No identificada

Francisco SANTA CRUZ (1899-1957)

Madrid, 1925: *Glorieta con niños*
No identificada

Magasin du fleurs
No identificada

Alameda
No localizada

Españolada
No identificada

San Sebastián, 1931: *Pastores de elefantes*
No localizada

Valencia, 1932: Envío no identificado

Copenhague, 1932: *Danza macabra*
No identificada

Pastores de elefantes
No localizada

San Sebastián
No identificada

Pintura mural
No identificada

Berlín, 1932: *Baile de muertos (Danza macabra)*
No identificada

Pastores de elefantes
No localizada

San Sebastián
No identificada

Vicente SANTAOLARIA (1887-??)

París, 1936: *Enamorados*
No identificada

Ernesto SANTASUSAGNA (1900-1964)

París, 1936: *Primavera*
No identificada

Desnudo
No identificada

SANTONJA (??-??)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

Ángeles SANTOS (n. en 1912)

San Sebastián, 1931: *Dibujo*
No localizada

Copenhague, 1932: *El niño muerto* (s.f.)
Óleo sobre lienzo, 130 x 110 cm.
Paredero desc.

Berlín, 1932: *El niño muerto* (s.f.)
Óleo sobre lienzo, 130 x 110 cm.
Paredero desc.

París, 1936: *La comida* (s.f.)
Óleo sobre lienzo, 127 x 96 cm.
Paradero desc.

Cabeza de muchacha
No identificada

Cabeza de niño
No localizada

Retrato del artista
No identificada

SERNY (??-??)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

Joan SERRA (1899-1970)

París, 1936: *El puerto*
No identificada

Desnudo
No identificada

José SERRANO (n. en 1912)

París, 1936: *Naturaleza muerta*
No identificada

Torero
No identificada

José María SERT (1874-1945)

París, 1936: "Ginesillo Pasamonte" (cartón para tapiz) (2)

Maqueta de decoraciones (1918-1928) en
hoteles y palacios de Londres, París,
Madrid, Nueva York y Buenos Aires.

Alfredo SISQUELLA (1900-1964)

París, 1936: *Paisaje*
No identificada

Frutas y paño
No identificada

Interior
No identificada

Joaquín SOROLLA (1862-1923)

París, 1936: *La preparación de pasas* (1901)
Óleo sobre lienzo, 88 x 126 cm.
Col. part.

Arturo SOUTO (1902-1964)

San Sebastián, 1931: Envío no identificado

Copenhague, 1932: *Bailarina y torero* (s.f.)
Óleo sobre lienzo, 200 x 150 cm.
Vigo, Col. Caja de Ahorros

Personajes grotescos
No identificada

Altos hornos
No identificada

Callejón
No identificada

Máscara
No identificada

Composición (c. 1932)
No localizada

Dibujos (5)

Berlín, 1932: *Bailarina y torero* (s.f.)
Óleo sobre lienzo, 200 x 150 cm.
Vigo, Col. Caja de Ahorros

Personajes grotescos
No identificada

Callejón
No identificada

Máscara
No identificada

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

París, 1936: *Corrida en Turégano* (s.f.)
Óleo sobre lienzo, 100 x 104 cm.
Paradero desc.

Mujer con sombrero de paja
No identificada

Londres
No identificada

Joaquim SUNYER (1874-1956)

Valencia, 1932: *Niños en la playa*
No localizada

Niña con cestito de uvas
No identificada

Halma TAPIA (??-??)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

TAULER (??-??)

San Sebastián, 1931: Envío no identificado

Julián TELLAECHÉ (1884-1960)

Madrid, 1925: *El grumete (El txo)* (s.f.)
Óleo sobre cartón, 70,2 x 80 cm.
Bilbao, Museo de Bellas Artes

Maternidad
No identificada

El puerto (c. 1924)
Óleo sobre cartón, 75 x 94,8 cm.
Bilbao, Museo de Bellas Artes

José de TOGORES (1893-1970)

Copenhague, 1932: *Italianos*
No identificada

Muchachos
No identificada

Madre y niño
No identificada

Muchacha con pan
No identificada

Berlín, 1932: *Desnudo*
No identificada

Madre y niño
No identificada

La fragua
No identificada

Dibujos y bocetos de óleos (Número indeterminado)

París, 1936: *Al pie de la montaña*
No identificada

La vendimia
No identificada

Mujer y niño
No identificada

El herrero
No identificada

Fernando de TOLEDO (n. en 1912)

París, 1936: *Estudio*
No identificada

Cabezas de masacre
No identificada

Quintín de TORRE (1877-1966)

Madrid, 1925: *Cabeza de mujer (Primavera o Mayo)*
Mármol negro
No localizada

Joaquín TORRES-GARCÍA (1874-1949)

Madrid, 1933: Exposición individual (Envío no identificado)

José María UCELAY (1903-1979)

Madrid, 1925: *Autorretrato*
No localizada

Retrato de S.N.
No localizada

Retrato de S.L. (1921)
Óleo sobre lienzo, 116 x 101 cm.
Bilbao, Museo de Bellas Artes

Nescatil bat (1922)
Óleo sobre lienzo, 90 x 100,7 cm.
Bilbao, Museo de Bellas Artes

Retrato
No identificada

Pablo URANGA (1861-1934)

París, 1936: *Retrato de Ignacio Zuloaga (s.f.)*
Dims. desc.
París, Musée du Luxembourg

Aida URIBE (??-??)

Madrid, 1925: *Paisaje (3)*
No identificada

Jenaro URRUTIA (1893-1965)

Madrid, 1925: *Bañistas (1923)*
Óleo sobre lienzo, 123,5 x 95,5 cm.
Bilbao, Museo de Bellas Artes

Naturaleza muerta
No identificada

Familia
No identificada

El pastorcillo (c. 1925)
Óleo sobre lienzo, 76 x 94 cm.
Bilbao, col. part.

Valencia, 1932: Envío no identificado

Joaquín VALVERDE (1896-1982)

Copenhague, 1932: *Romance*
No identificada

Berlín, 1932: *Romance*
No identificada

París, 1936: *Ayer* (c. 1931-1932)
No localizada

Joaquín VAQUERO (n. en 1900)

Copenhague, 1932: *Casas viejas*
No identificada

Arrabal
No identificada

Barrio negro
No identificada

Barracas
No identificada

Redes
No identificada

Berlín, 1932: *Arrabal*
No identificada

Barrio negro
No identificada

En San Salvador
No identificada

París, 1936: *Minas*
No identificada

Chimeneas
No localizada

La fábrica
No identificada

Rafael VÁZQUEZ AGGERHOLM (n. en 1910)

París, 1936: *Las hijas del pescador*
No identificada

Domingo en Mallorca
No identificada

Daniel VÁZQUEZ DÍAZ (1882-1969)

San Sebastián, 1931: Envío no identificado

Valencia, 1932: *Retrato de mi madre* (1929)
Óleo sobre papel, 147 x 117 cm.
Madrid, col. part.

Copenhague, 1932: *Retrato del pintor Solana* (1930)
Óleo sobre lienzo, 237 x 167 cm.
Col. part.

El Bidasoa (Ventana al Bidasoa) (1919)
Óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm.
Col. part.

Joven danesa
No identificada

La fábrica dormida (1920)
Óleo sobre lienzo, 145 x 115 cm.
Madrid, col. part.

Torero del 98 (José Cantares) (1928)
Óleo sobre lienzo, 170 x 116 cm.
Madrid, col. part.

Mi madre (1929)
Óleo sobre papel, 147 x 117 cm.
Madrid, col. part.

Mujer del campo (1925)
Óleo sobre lienzo, 137 x 124 cm.
Madrid, col. part.

Eva
No identificada

El portugués (Marinero dormido) (1923)
Carboncillo sobre papel, dims. desc.
Madrid, col. part.

Cabeza de mujer
No identificada

Berlín, 1932: *Retrato del pintor Solana* (1930)
Óleo sobre lienzo, 237 x 167 cm.
Col. part.

Torero (Torero del 98. José Cantares) (1928)
Óleo sobre lienzo, 170 x 116 cm.
Madrid, col. part.

Mi madre (1929)
Óleo sobre papel, 147 x 117 cm.
Madrid, col. part.

En el claustro de la Cartuja (Monjes blancos)
(1931)
Óleo sobre lienzo, 229 x 205 cm.
Col. part.

El portugués (Marinero dormido) (1923)
 Lápiz sobre papel, dims. desc.
 Madrid, col. part.

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

París, 1936: *Los hermanos Solana* (1930)
 Óleo sobre lienzo, 237 x 167 cm.
 Col. part.

El violoncelista (Don Francisco, aficionado a la música) (1934)
 Óleo sobre lienzo, 203 x 160 cm.
 Madrid, col. part.

El aficionado de música (El palco de Don Francisco) (1933)
 Óleo sobre lienzo, 105 x 105 cm.
 Col. part.

Retrato de Zuloaga (1932)
 Óleo sobre lienzo,
 Buenos Aires, Museo de Bellas Artes

Campesina de Toledo (Mujer del campo) (1925)
 Óleo sobre lienzo, 137 x 124 cm.
 Madrid, col. part.

La fábrica dormida (1920)
 Óleo sobre lienzo, 145 x 115 cm.
 Madrid, col. part.

Pescadores vascos (1920)
 Óleo sobre lienzo, 73 x 86 cm.
 Madrid, col. part.

Alegría de los colores en el País Vasco (Fuenterrabía) (1920)
 Óleo sobre lienzo, 115 x 88 cm.
 Madrid, MNCARS

Vista sobre el Bidasoa (1919)
 Óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm.
 Col. part.

Jardín de Pierre Loti (1925)
 Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm.
 Madrid, col. part.

Andaluza
 No identificada

Proyecto de pintura mural (Monjes blancos) (1931)
 Óleo sobre lienzo, 229 x 205 cm.
 Col. part.

El bosque (El bosque mojado) (1918)
 Óleo sobre lienzo, 96 x 72 cm.
 Madrid, col. part.

Armaduras (c. 1921)
Óleo sobre lienzo, 104 x 133 cm.
Madrid, col. part.

Retrato de Javier de Winthuysen (1934)
Óleo sobre lienzo, 150 x 95 cm.
Huelva, Museo de Bellas Artes

El descanso
No identificada

La dama gris (1923)
Óleo sobre lienzo, 121 x 99 cm.
Col. part.

Casas del canal (acuarela)
No identificada

Mujer vasca (dibujo)
No identificada

Ruben Dario (1911)
Carboncillo sobre papel, 52 x 24 cm.
Col. part.

Hombre dormido (El portugués) (Marinero dormido) (1923)
Carboncillo sobre papel, dims. desc.
Madrid, col. part.

Retrato de hombre (dibujo)
No identificada

Lagartijo (dibujo)
No identificada

Frascuelo (dibujo)
No identificada

Rosario de VELASCO (1910-1991)

Valencia, 1932: *El baño* (1931)
Óleo sobre lienzo, 142 x 110 cm.
Paradero desconocido

Madonna
No identificada

Autorretrato
No identificada

Juquetes
No identificada

Copenhague, 1932: *Adán y Eva* (1932)
Óleo sobre lienzo, 109 x 134 cm.
Madrid, MNCARS

Naturaleza muerta
No identificada

Berlín, 1932: *Adán y Eva* (1932)
Óleo sobre lienzo, 109 x 134 cm.
Madrid, MNCARS

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

París, 1936: *Ensueño*
No identificada

Carnaval
No identificada

Madre y niño
No identificada

Amazona de circo
No identificada

 Dibujos (2)
No identificada

José VENTOSA DOMENECH (1897-1982)

París, 1936: *Paisaje*
No identificada

Esteban VICENTE (n. en 1903)

Madrid, 1935: Dibujos (Envío no identificado)

Josep VILADOMAT (1899-1989)

París, 1936: *Cabeza de niña*
Terracota
No identificada

Cabeza de niña
Terracota
No identificada

Cabeza de muchacha
Terracota
No identificada

Miquel VILLÁ (1901-1977)

París, 1936: *El establo* (c. 1936)
Óleo sobre lienzo, 116 x 168 cm.
Barcelona, Museu d'Art Moderne

Mesa plegable (1933)
Óleo sobre lienzo, 91 x 118 cm.
Barcelona, col. part.

Noguera Pallaresa
No identificada

Vacas
No identificada

La perdiz
No identificada

Hernando VIÑES (1904-1993)

Berlín, 1932: *Odalisca*
No identificada

Interior
No identificada

Mujer tumbada
No identificada

París, 1936: *Margarita*
No identificada

Mario VIVES (1891-??)

París, 1936: *Maternidad*
Bronce
No identificada

Salvador VIVÓ (1907-1932)

Valencia, 1932: Envío no identificado

Pablo ZELAYA (??-1933)

Madrid, 1925: *Paisaje de Cuenca* (3)
No identificada

Retrato de vieja
No localizada

Monjas
No identificada

San Sebastián, 1931: *Campesina*
No localizada

Óleo (3)
No identificada

Alberto ZIEGLER (1900-??)

París, 1936: *Mujer en la ventana*
No identificada

Retrato de mujer
No identificada

Ramón de ZUBIAURRE (1882-1969)

Madrid, 1925: *Óleo* (sin título)
No identificada

París, 1936: *Los remeros vencedores de Ondárroa*
No identificada

Valentín de ZUBIAURRE (1879-1963)

Madrid, 1925: *Crepúsculo*
No localizada

Tierra vasca
No identificada

Óleo (sin título)
No identificada

París, 1936:

Hilandera
No identificada

Por las víctimas del mar (s.f.)
Óleo sobre lienzo, 150 x 200,5 cm.
París, Musée Jeu de Paume

El mercado
No identificada

María Teresa
No identificada

"Mayetza"
No identificada

Las autoridades del pueblo
No identificada

Cosecha
No identificada

Danza vasca
No identificada

Crepúsculo
No localizada

Ignacio ZULOAGA (1870-1945)

París, 1936:

Retratos (Mi tío y mis primas) (1898)
Óleo sobre lienzo, dims. desc.
París, Musée Jeu de Paume

La enana doña Mercedes (1899)
Óleo sobre lienzo, dims. desc.
París, Musée Jeu de Paume

La casa del obispo de Tarazona
No identificada

El anacoreta
No identificada

Retrato de Maurice Barrès ante Toledo (1913)
Óleo sobre lienzo, 200 x 238 cm.
Nancy, Musée Historique Lorrain